

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Dipl.-Übers. Hana Kolomazníková

Netradiční tradičnost pohádek Karla Čapka

**The untraditionally traditional fairy tales by
Karel Čapek**

2012

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Hana Šmahelová, CSc.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. července 2012

*Hana Kolomazníková
Jméno autorky*

Abstrakt

Tato práce je věnována pohádkám Karla Čapka. V úvodní části zmiňujeme historický kontext zájmu o pohádku, včetně bojů o pohádku a zabýváme se souborem *Nůše pohádek* a jeho významem pro rozvoj moderní pohádky. Dále ukazujeme, jaké místo Čapkovy pohádky zaujímají v kontextu jeho tvorby 20. let 20. století a rozebíráme Čapkovu teorii pohádky, jak ji prezentoval ve svých teoretických statích. V druhé části práce se zabýváme pohádkami Karla Čapka konkrétně, a sice jejich rozbořem po motivické a stylistické stránce. Naším cílem je ukázat, v čem spočívá jejich netradičnost.

Klíčová slova

Karel Čapek, boj o pohádku, teorie pohádky, kouzelná pohádka, netradičnost

Abstract

This paper deals with the fairy tales by Karel Čapek. In the first part, we mention the historical context: the interest in fairy tales, including the fights for fairy tales. We also deal with the anthology *Nůše pohádek* and its importance for the development of modern fairy tales. We further describe the place that the fairy tales have in Čapek's 1920s works and we analyze Čapek's fairy-tale-theory, which was presented in his theoretical essays. In the second part of this paper, we cope with Karel Čapek's fairy tales specifically, namely with their motives and style. Our aim is to show, why they are considered as untraditional.

Key words

Karel Čapek, fight for fairy tales, fairy-tale-theory, magic fairy tale, untraditional character

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod..... | 5 |
| 1. Literatura pro děti a mládež: Dobový kontext zájmu o pohádku | 6 |
| 1.1 Přelom století | 6 |
| 1.2 Léta desátá a dvacátá..... | 9 |
| 1.2.1 Spor o pohádku | 9 |
| 1.2.2 <i>Nůše pohádek</i> jako protipól ke komerční tvorbě. Rozvoj moderní autorské pohádky | 11 |
| 2. Čapkova pohádková tvorba 20. let..... | 15 |
| 2.1 Pohádky..... | 15 |
| 2.2 Pohádkový <i>Krakatit</i> ?..... | 17 |
| 3. Čapkova teorie pohádky..... | 21 |
| 3.1 Klasická neboli tradiční pohádka | 21 |
| 3.2 Studie Karla Čapka | 24 |
| 3.2.1 <i>K teorii pohádky</i> | 24 |
| 3.2.2 <i>Několikero motivů pohádkových</i> | 27 |
| 3.2.3 <i>Několik pohádkových osobností</i> | 29 |
| 3.3 Shrnutí..... | 30 |
| 4. Čapkovy pohádky pod drobnohledem | 32 |
| 4.1 Motivika Čapkových pohádek | 32 |
| 4.1.1 Odlehlost | 32 |
| 4.1.2 Hrdinové..... | 33 |
| 4.1.3 Kouzelné prvky | 35 |
| 4.2 Styl moderní autorské pohádky Karla Čapka..... | 37 |
| 4.2.1 Především povídání..... | 37 |
| 4.2.2 Jazyková stránka a vybavenost | 38 |
| 4.2.3 Výchovný prvek | 41 |
| Závěr | 44 |
| Seznam použité literatury..... | 46 |

Úvod

Pohádky Karla Čapka jsem jako dítě neznala. Když jsem je potom jako dospělá objevila, zamilovala jsem se do nich. Neměla jsem totiž před sebou příběhy z dalekých krajů, plné fantastických prvků, udatných princů a překrásných uvězněných princezen. Čapkovy pohádkové příběhy se nakrásně mohly odehrávat u prarodičů na vesnici, před jeskyní v nejbližším kopci nebo v rybníce za humny – tak skutečné se jevily. Nabízela se otázka: jsou to ještě vůbec pohádky? Nejsou to spíš příběhy ze života? Co z tradičních pohádek si ty Čapkovy uchovaly, jsem se proto rozhodla blíže prozkoumat ve své bakalářské práci.

Čapkovy pohádky vyšly knižně v roce 1932, jeho zájem o pohádku se ale rodí mnohem dříve. Abychom však dokázali pochopit situaci, do které Čapek svým prvním pohádkovým počinem v roce 1918 vstupuje, bude nutné jít zpět do historie, zabývat se prvním bojem o pohádku, jeho příčinami a důsledky. Většinu svých pohádek publikuje Karel Čapek časopisecky ve 20. letech, ve kterých ale zároveň vznikají díla jako *R.U.R.*, *Továrna na Absolutno* a *Krakatit* – zmíníme možné souvislosti.

Cílem této práce je ukázat, v čem jsou Čapkovy pohádky netradiční. K tomu je třeba vymezit pojem tradiční pohádky, toto pojetí porovnat s Čapkovými teoretickými studiemi a především s jeho pohádkovou tvorbou. Uvidíme, že Čapek své poznatky o pohádkovém žánru ve svém vlastním díle mnohdy aplikuje takříkajíc „naruby“. Rozbor pohádek bude praktickou částí této práce.

1. Literatura pro děti a mládež: Dobový kontext zájmu o pohádku

Pohádka je žánrem existujícím odnepaměti, chtělo by se říci. Novodobá slovníková definice zní „zábavný, zpravidla prozaický žánr folklórního původu s fantastickým příběhem“.¹ Ovšem ne každá pohádka je zábavná, ne každá je folklórního původu, ne každá je fantastickým příběhem. Diskuze o tom, co pohádka je, jak má správná pohádka vypadat a jaká má být její funkce, se vede dlouhá léta. Abychom pochopili celou šíři diskuze o pohádce, na jejímž pozadí se Čapkův zájem o tento žánr rodí, musíme se vrátit do doby, kdy se literatura pro děti stává svébytnou součástí národní literatury.

1.1 Přelom století

Nazírání na literaturu pro děti a mládež se v době na přelomu 19. a 20. století mění. Zatímco je na konci století 19. literatura pro dětské obecnstvo spojena s pedagogikou, která tvorbu pro děti výrazným způsobem ovlivňuje, staví ji tak na okraj literatury, v první třetině 20. století přichází důrazněji ke slovu hledisko estetické a literatura pro děti a mládež se stává rovnocennou součástí národní literární tvorby a tradice.

Zhruba od poloviny 80. let 19. století dochází v Čechách v rámci školských reforem k revizi a revitalizaci fondů školních knihoven s cílem odstranit literaturu nekvalitní, brakovou, nábožensky a mravně závadnou, ale především odstranit literaturu propagující německý nacionalismus. Českým učitelům se tak naskytla příležitost k „částečnému odstranění neblahého dědictví překladové produkce z období raného obrození“, možnost pokusit se o vymanění z vlivu německých škol a německého školství a snaha posílit tak důstojnost školství českého. (srov. Šmahelová 1999: XV) Při třídění se však ukázalo, že v oblasti hodnocení dětské literatury nejsou dosud k dispozici pevné teoretické a metodologické základy. Náhled na dětský svět se v 80. letech sice již odklání od krajního didaktismu a moralismu, izolace od světa dospělých je narušována ojedinělými požadavky na samostatnost a výchovu k občanskému uvědomění, nadále však dochází k podceňování literatury pro děti, která je navíc ovlivňována neuměleckými vlivy a redakční ideologií. Snahy o zrovnoprávnění dětí a dospělých, především o zrovnoprávnění literatury pro děti a dospělé, se rozvíjejí, ale pevné myšlenkové základy se na nich v 80. letech 19. století ještě stavějí

¹ MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 472.

nedají.² (srov. Chaloupka, Voráček 1988: 59) Na přelomu století se však zájem o umělecky hodnotnou dětskou literaturu významnějším způsobem zvedá a dochází i k celkovému oživení na kulturně-organizačním poli, které zahrnovalo založení kulturních institucí (Dědictví Komenského, učitelské sdružení usilující o zvýšení úrovně umělecké výchovy na školách), knihnic (např. Žeň z literatur, Osení, Pěkné knihy pro mládež) a periodik (např. Pedagogické rozhledy, Školský obzor).

Názory na úlohu dětské literatury a její význam pro vývoj psychiky dítěte se různily. Mezi významné teoretiky dětské literatury té doby patřil např. pedagog a kritik Jan Dolenský (1859-1933), jeden ze zakládajících členů sdružení Dědictví Komenského. Kromě metodického výkladu k užívání knihovního obsahu se zabýval především postavením dětské literatury vzhledem k národnímu písemnictví. Dle Dolenského je dětská literatura jeho legitimní součástí, spisovatel pro mládež má být člověk znalý národního života, aby tak tyto spisy pomáhaly vychovávat pravého Čecha, a povinností periodik je na příslušných místech o těchto dílech informovat. (srov. Šmahelová 1999: XVI)

Myšlenka písemnictví jakožto vychovatele národa se objevuje i u Františka Bartoše (1837-1906). Bartoš choval k umělé tvorbě pro děti silnou nedůvěru, zvláště poté, co seznal, v jak kritickém stavu se literatura pro děti nachází. Soudobá didaktická literatura, jak uvádějí Chaloupka s Voráčkem (1984: 35), nebyla podle něj rovnocennou náhradou folklóru, který po staletí děti vychovával. Východiskem Bartošových úvah o adekvátní literatuře pro mládež se tedy stala lidová slovesnost, v podobě říkadel a pohádek vhodná pro mladší děti, doplněná o naučnou literaturu potom pro dospívající mládež. Mezi kritéria, která na dětskou literaturu jako literární kritik klad, patřila umělecká náročnost a národní ráz. Tento náhled našel podporu i u sdružení Dědictví Komenského, které ho přijalo za svůj.³ Jak dále zmiňuje Šmahelová (1999: XX), Bartošovy názory vyvolaly hlubší zájem o lidovou slovesnost a odhalily další aspekty a možnosti vlivu literatury na výchovu mládeže.

Od ideového konceptu výchovy k vlastenectví skrze literaturu odhlíží T. G. Masaryk. V jeho úvahách dochází již ke značnému posunu směrem k psychologickému vývoji dítěte, který se zde dostává do popředí. Umění podle něho pomáhá vnitřní tvořivosti člověka, zprostředkovává mu prožitky a tím naplňuje svou výchovnou funkci. (srov. Šmahelová

² Studie Otakara Hostinského *Umění v dětské světnici* z r. 1873, přicházející s převratnými poznatky o aktivní úloze umění v životě dětí, zůstala v 80. a 90. letech 19. století bez odezvy, předjímá však názorové změny, ke kterým dochází na začátku 20. století. (srov. Chaloupka, Voráček 1988: 59-60; Šmahelová 1999: XVIII-XIX)

³ MUKAŘOVSKÝ, J., ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 77-78.

1999: XXII-XXIII) Jak dále uvádějí Chaloupka s Voráčkem (1984: 95), byly Masarykovy úvahy o dítěti přínosné především v tom, že díky nim začala teorie literatury psychiku dítěte respektovat.

Dalším z teoretiků, který se na přelomu století zapojuje do diskuze, je Jaroslav Petr (1862-1922), zástupce mladší generace teoretiků. Petr navazuje na Bartošovu folklórní koncepci a teoreticky ji prohlubuje, jeho hlavní význam však spočívá v kritice literatury pro mládež, její funkce a jejího vydělení z celku národní literatury. Podle Petra nelze určit teoretickou hranici, kde končí literatura pro mládež a začíná literatura pro dospělé. Hlavní příčinu separace literatury pro děti a mládež proto vidí v samotném pojmenování „literatura pro mládež“ a v její podřazenosti pedagogice. Výchovná funkce této literatury tak zastiňuje funkci estetickou a vede k umělecké jednoduchosti, která podle Petra jedinečně tvoří hranici mezi literaturou pro mládež a pro dospělé. Ve svých vývodech však Petr nevyžaduje, aby se autoři ve psaní zdokonalovali podle pravidel estetiky či etiky, ale klade důraz na nerozlišování tvůrčích záměrů a na hodnocení literatury pro mládež i dospělé podle stejných měřítek. Výchovný význam obou literatur by tak měl spočívat ve vzdělávání nitra a kultury lidského citu. (srov. Šmahelová 1999: XXIX-XXX)

Aby ovšem mohlo umění skrze svou estetickou funkci vychovávat, bylo třeba kvalitní literatury pro děti a mládež. Názory na uměleckou hodnotu dětské literatury se ale různily a nejasné rovněž bylo, jak vytvořit kvalitní dílo pro děti, které bude zohledňovat jejich možnosti vnímání uměleckého projevu. Jak shrnuje Šmahelová (2011: 106), jako nejspolehlivější záruka kvalitní literatury pro děti zdálo se být oslovení kvalitních autorů literatury pro dospělé. Jedním z prvních literárních počínů tohoto druhu byl almanach *Jaro* s příspěvky takových autorů, jakými byli např. J. Vrchlický, J. V. Sládek, A. Jirásek, vydaný v roce 1900 sdružením Dědictví Komenského. Příspěvky tohoto almanachu se nesou v duchu tradice, prověřených postupů a výchovné vlastenecko-humanistické tendence, a přibližují tak literaturu pro děti literatuře pro dospělé, i když hierarchický vztah mezi nimi zůstává zachován. (srov. Šmahelová 2011: 106)

Almanach *Sníh*, vydaný v krátkém časovém odstupu v roce 1902 redakcí Volných směrů jako protest proti výtvarnému braku, komercializaci dětské literatury a didaktičnosti, která literaturu pro děti degradovala na pouhý výchovný prostředek, už zahrnoval jak tvorbu domácích, tak i výbor z textů zahraničních. Václav Tille, který sborník uspořádal, do něj vybral např. povídky ze staroindické sbírky Parušaparíkši, povídky Boccaccia, Juana Manuela,

Dobšinského a Afanasjeva;⁴ ilustracemi do knihy přispěli umělci sdružení Mánes, např. M. Aleš, F. Kupka, J. Kotěra nebo S. Sucharda. Umělecké provedení a výběr textů vybočovaly ze zavedeného stereotypu, neboť rozšiřovaly potenciál žánru pohádky a prezentovaly umění, které díky zapojení vnímatelovy fantazie pomáhá rozvíjet jeho duši. Díky této publikaci, která umožnila čtenářům výlet za hranice všedního vnímání tradičního žánru pohádky uveřejněním textů z exotických částí světa, se pozornost moderního umění obrací i k symbolice mýtů a prostému folkloru s pohádkou jako žánrem, který umožňuje „útek“ z reality do vnitřního života jedince. (srov. Šmahelová 2011: 106-108)

V témže roce, kdy vychází almanach *Sníh*, je založena již výše zmíněná knižnice pro mládež *Žeň z literatur*, ve které až do roku 1929 vychází také pod vedením Václava Tilleho výběr z domácí i světové literatury, namátkou *Dalimilova kronika*, díla B. Němcové a K. J. Erbena, Homéra, Schillera, Goetha, Wilda nebo Dostojevského. Další knižnicí s podobným zaměřením bylo *Osení*, kde v letech 1908-1928 vycházela díla národní i světové literatury pod vedením A. Wenigera.⁵

Vývoj, naznačený v předchozích odstavcích, ukazuje, že diskuze nad úlohou literatury pro děti déle nezůstávají pouze v mezích teoretických disputací. V této době začíná rovněž vznikat institucionální zázemí, prezentované sdružením Dědictví Komenského a knižnicemi specializovanými na vydávání literatury pro mládež.

1.2 Léta desátá a dvacátá

1.2.1 Spor o pohádku

Významnou roli v péči o hodnotnou literaturu pro děti a mládež sehrál časopis *Úhor*, založený jako kritický měsíčník v roce 1913. Cílem činnosti *Úhoru* bylo „povznést literaturu pro mládež na vyšší umění“ a „zhodnotit literaturu pro mládež i její pěstitele“. ⁶ Po třicet let své existence sledoval tento časopis dění na scéně literatury pro mládež, nikdy se ale nevymanil z područí pedagogických institucí, k nimž patřil, a zachoval si oficiální, konzervativní přístup. Bylo to především na stránkách tohoto periodika, kde v letech 1913-16 probíhal tzv. boj o pohádku, jejíž funkce a význam pro psychický vývoj dítěte nebyl dosud jasně prokázán a vymezen. Impulzem, který tento spor roznítil, byl příspěvek Jaroslava

⁴ MUKAŘOVSKÝ, J., ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 78.

⁵ MUKAŘOVSKÝ, J., ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 78.

⁶ cit. podle MUKAŘOVSKÝ, J., ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 78.

Petrboka „Pohádky“ v prvním vydání časopisu. Petrbok zde pohádku odsuzuje jako pro děti nevhodnou či snad dokonce škodlivou a považuje ji za žánr přežitý. Dle jeho názoru pohádka „ničehož nepřinášejí do skutečné potřeby moderního života“, „znamenají kulturní ztrátu času“ a „obsahují nejprimitivnější a přehnaná stadia estetická, filozofická atd.“ (cit. podle Šmahelová 1999: XXXV-XXXVI) Jak dále uvádí Šmahelová (1999: XXXVI), nebyl tento postoj namířen ryze jen proti pohádkám jako žánru, ale dotýkal se fantazijního světa jako takového, odmítal fiktivní skutečnost umění a vymezoval se proti individuální odlišnosti a svébytnosti. Petrbokovy radikální názory na pohádku a fantastično jako takové přijaty sice nebyly, jejich didaktické východisko ale bylo účastníky nastalé diskuze uznáváno.

Protipól k Petrbokově náhledu představoval již výše zmíněný historik a folklorista, editor a autor pohádek Václav Tille (jako autor pohádek používal uměleckého pseudonymu Václav Říha). Podle Tilleho hraje umění obecně důležitou roli ve vnitřním vývoji člověka, a to již od dětství. Umění podporuje rozvoj fantazie a tím duševní život. Snaha vychovávat děti podle pedagogických a didaktických šablon je tedy dle jeho názoru scestná, neboť potlačuje individuální vývoj a opravdovost prožitku. (srov. Šmahelová 1999: XXXIII-XXXIV) Až Tille upozornil na samu podstatu sporu o žánr pohádky, kterou bylo podle Šmahelové (2011: 109) „nepochopení obrazného charakteru umělecké fikce, a tudíž i specifického vztahu pohádek k realitě“, když na stránkách *Úhoru* uveřejnil v roce 1916 příspěvek „Pohádky pro děti“. V pohádkách se podle něj neprojevuje čistá lidová poezie, která byla pro pedagogický význam pohádky určující, ale naopak směsice vlivů, a to i z pokleslé literární tvorby, které často výchovným ideálům ani neodpovídají. Z toho důvodu není umělecká hodnota pohádek žánrovou daností, ale závisí na umu každého autora děl pro děti, zda ze svých textů vytvoří dílo kvalitní a pro duševní vývoj dítěte vhodné. Zachování autentických jazykových zvláštností, které se v sebraných pohádkách a jiných folklórních útvarech vyskytují, přitom není rozhodující, neboť to, co si dítě z vyprávěné pohádky odnese, není toliko text, nýbrž prožitek, který v něm sám příběh vyvolal a zanechal.⁷ Pohádka či pohádkový příběh s vlastním (fantaskním) světem nabízí a umožňuje „útěk z reality“, který není lákavým pouze pro děti, nýbrž i pro dospělé. Podle Tilleho jsou totiž sklony k unikání zakořeněny „hluboce v lidské duši vůbec“, a pohádka je tak nezbytnou součástí literatury pro děti (cit. podle Šmahelová 1999: XXXVI).

⁷ srov. MUKAŘOVSKÝ, J., ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 79.

1.2.2 *Nůše pohádek* jako protipól ke komerční tvorbě. Rozvoj moderní autorské pohádky

Jedním z nesporných důsledků několik let trvajícího sporu o pohádku byl zvýšený zájem o tuto oblast literární tvorby a o zvýšení její umělecké úrovně. Tvůrci literatury pro děti upouštějí od pedagogických snah, a dětská literatura se tak zařazuje do dobových uměleckých proudů. Zároveň zde dochází k odklonu od klasické pohádkové literatury a příklonu k literatuře „ze života“, která je realizována především formou povídek.⁸

V následujících letech tedy dochází k rozvoji moderní autorské pohádky. Důležitým počinem v této oblasti a jakýmsi pokračovatelem pohádkových almanachů *Jaro* a *Sněh* byly tři svazky *Nůše pohádek* z let 1918, 1919 a 1920, redigované Karlem Čapkem. Ačkoliv se Čapek pohádkám věnoval již dříve (jako autor recenzí knížek určených dětem), představuje *Nůše pohádek* jeho první významnější počín v oblasti literatury pro děti. Jak uvádí Vlašínová (1988: 130), není jasné, zda byl sám Čapek iniciátorem celé akce, jeho účast na celém projektu byla ale nezastupitelná: nejen že všechny tři svazky uspořádal a propagoval, ale sám autory pro *Nůši* oslovoval. Na třech svazcích se podílelo celkem 94 tvůrců, z toho 59 spisovatelů (z nejznámějších V. Dyk, St. K. Neumann, A. Sova, I. Herrmann, M. Majerová, M. Gebauerová, A. Novák, J. Deml, J. Durych, F. Šrámek) a 35 ilustrátorů (J. Čapek, J. Lada, A. Mucha, V. Špála a další), přičemž každý směl zpravidla přispět pouze jednou. Toto pravidlo platilo i pro Karla Čapka samého, který v prvním svazku uveřejnil svou *Velkou kočičí pohádku*. Čapkovým záměrem bylo „dát dětem jakýsi přehled literárního a uměleckého světa domácího“ a oživit pohádku jako žánr, neboť se jedná o „čistý a krásný druh poezie“. (cit. podle Vlašínová 1988: 131) *Nůše pohádek* představovala v době neutuchajících sporů o pohádkový žánr jeho obhajobu, měla přispět k aktualizaci tohoto žánru a zároveň ověřit možnosti vývoje pohádky autorské. (srov. Vařejková 1994: 4) Tři soubory *Nůše*, vydané na ne příliš kvalitním papíře, s černobílými ilustracemi a prodávané za přijatelnou cenu (Vlašínová uvádí 6,50 Kč za první svazek), představovaly knihu dostupnou každému. Důvodem této neokázalé podoby svazků *Nůše* může být poválečný nedostatek a neochota vydavatele příliš investovat, jak ale uvádí Vlašínová (1988: 131-132), šlo zde z větší míry o Čapkův záměr oslovit co nejširší okruh čtenářů. Co se obsahu týče, představují tři svazky *Nůše* obsáhlý soubor autorských pohádek dobrých i méně dobrých autorů (jak uvádí Čapek v dopise F. Šrámkovi z r. 1919: „proto bych rád měl zastoupena všechna dobrá jména, i když jsem

⁸ srov. MUKAŘOVSKÝ, J., ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 257.

nemohl vyloučit několik méně dobrých“, cit. podle Vlašínová 1988: 131), přičemž u některých příspěvků se nejedná toliko o pohádku jako o povídku. Z tohoto hlediska je sborník také svědkem proměny literární pohádky v povídku ze života.⁹

Čapkova *Nůše* zároveň představovala protipól ke komerčním edicím, které z obliby pohádek těžily,¹⁰ a pseudopohádkám, které původně folklórní náměty umělecky aplikovaly. V období mezi válkami měla totiž pohádka významné postavení. Jednak pohádky navazovaly na tradice velkých autorů, jakými byli Erben a Němcová, a kladly tak důraz na národní sebevědomí a staletou existenci českého národa, jednak se jednalo o velmi vděčný žánr masové produkce literatury pro děti. Vznikaly tak knížky na jedné straně pozoruhodné a cenné, na straně druhé braková literatura bez větší umělecké hodnoty, motivovaná vidinou relativně snadného výdělku. Velká část pohádek byla tvořena pouze převyprávováním folklórních látek a měla tedy povahu „devalvovaného, pokleslého literátského příživnictví, zcela bezuzdného parazitování na oblibě pohádkového čtení a na významu, který byl pohádce ve veřejnosti přikládán“. (Chaloupka, Voráček 1984: 133) Jak Chaloupka s Voráčkem pokračují, takovéto produkce přibývalo, protože knížka pohádek byla komerčně nejvděčnějším typem literatury pro děti a nebylo obtížné přejímat motivy či rovnou celé fráze – čtenáři tyto postupy považovali za samozřejmé. (srov. Chaloupka, Voráček 1984: 134) Zodpovědných autorů pohádek nebylo mezi válkami mnoho, ale našli se tací, kteří se snažili udržet kontinuitu lidové pohádky na odpovídající úrovni. Sborník klasických pohádek, *Zlatý pramen*, tak v roce 1918 vydává Marie Majerová. Jedná se o knihu mapující století klasických pohádek s důrazem na zobrazení tradiční pohádkové atmosféry. Jindřich Šimon Baar a Josef Štefan Kubín vydávají ve 20. letech knihy sebraných folklórních pohádek z krajů svého původu, zachovávající oproti idealizovaným pohádkám 19. století lidovou jadrnost a živost. Baarovy povídky a pohádky z Chodska jsou přitom čtenářovi svou stylizací přístupnější než Kubínovy knihy pohádek z Podkrkonoší, na kterých si Kubín brousí svůj vypravěčský styl.¹¹ Někteří autoři próz, uveřejněných v Čapkově *Nůši pohádek*, také vycházeli z folklórních předloh, v celku tří svazků však převažují povídky a pohádky netradiční. V průběhu 10. a 20. let 20. století panovalo v pohádkové tvorbě jisté napětí. Vznikaly pohádkové knihy zpracovávající lidovou látku, z nichž ale mnohé postrádaly uměleckou hodnotu, ale začala se

⁹ srov. MUKAŘOVSKÝ, J., ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 258.

¹⁰ srov. CHALOUPKA, O. a kol. *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1985, s. 63.

¹¹ srov. MUKAŘOVSKÝ, J., ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 257.

zároveň objevovat i pojetí netradiční, která vesměs chápání žánru pohádky rozšiřovala, obohacovala. Autoři, jako např. Marie Majerová, Helena Malířová, Jiří Wolker, Jiří Mahen a Karel Čapek, si byli vědomi krize, kterou pohádka procházela,¹² zároveň ale vnímali její sociokulturní závažnost, „viděli pohádku jako kvintesenci fantazie, představové volnosti a obraznosti, poetičnosti a metaforičnosti.“ (Chaloupka, Voráček 1984: 136) Pohádka nabízela širokou paletu námětů a ještě více možností jejich zpracování. Různé možnosti vypořádání se s tímto žánrem jsou patrné právě již v *Nůši pohádek*, kde se objevují příběhy se sociálními a nacionálními problémy, s filozofickým podtextem, příběhy ze života dětí či vyprávění pracující s jazykovou komikou. (srov. Šmahelová 1989: 194)

Prvním inovátorem pohádky byl podle Chaloupky a Voráčka (1984: 137) Jiří Mahen, který pohádkový příběh zcivilnil, oslabil jeho mytické složky a zasadil jej do reálného světa. Jeho dvě pohádkové knihy *Její pohádky* (1914) a *Dvanáct pohádek* (1918) Čapkově *Nůši* předcházely, jedná se však o významný literární počín, který není radno na tomto místě opomenout.

Pozoruhodným příspěvkem do *Nůše* přispěl Jakub Deml. Jeho *Pohádka o Radvánkovi* staví na tradičním příběhu o hrdinovi, který bojuje se zlou mocí, aby osvobodil svou rodinu, odehrává se ale cele ve snu. Deml zde podle Šmahelové (2011: 111) používá pohádky jako prostředku jak „postihnout existenciální pozici dítěte a dětství“.

V pohádkách Jiřího Wolkeru (podobně jako u Heleny Malířové) přichází ke slovu sociální tematika. Volnou inspirací jsou Wolkerovi pohádky Andersena a Wilda, ze kterých však vypouští ironii a skepsi. V jeho pohádkách jsou osvobozování utlačovaní a spravedlivý osud je nakonec naplněn.¹³ Tradiční pohádkovou opozici dobra a zla Wolker ponechává, zlo u něj ale „nepřichází z vnějšku, nýbrž vystupuje z protikladů a rozporů skutečného světa.“ (Šmahelová 2011: 113)

Karel Čapek je autorem, který pohádky nejen psal, ale který nad nimi i teoreticky uvažoval. Jeho teorie pohádek bude rozvedena v jedné z následujících kapitol, zde však zmíníme alespoň základní rysy. V Čapkových pohádkách, které vycházely nejprve časopisecky v letech 1918-1931, knižně v roce 1932 (některé v upravené podobě), najdeme tradiční postavy a motivy, které jsou však mnohdy přizpůsobené moderní době, děj pohádek

¹² Krize pohádky se projevovala především epigonstvím, nízkou uměleckou úrovní, stagnací výrazových prostředků a námětů, jak o tom hovoří Šmahelová (1989: 172).

¹³ srov. MUKAŘOVSKÝ, J., ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 258.

je většinou přesně lokalizován a jejich jazyk vychází především z obecné češtiny. Nalezneme v nich odlesky snad celé Čapkovy tvorby: cestopis (ve *Velké kočičí pohádce*), poučení o tom, jak se co dělá (např. v *Pohádce ptačí*), kriminální historky (ve *Velké policejní pohádce*), filozofické otázky, civilizační problematiku.¹⁴

Výběr výše zmíněných autorů a jejich pohádek slouží na tomto místě především pro ilustraci toho, jakým způsobem bylo (a je) možné pojmout moderní pohádku, pod kterou podle Šmahelové (2011: 114) spadá široká škála projevů. Podob moderní pohádky je mnoho, vyznačují se však některými společnými rysy: zpravidla se tyto pohádky odehrávají na konkrétním místě a v konkrétní době,¹⁵ jsou více „spjaty s životem, s civilizací, s názory, stanovisky a idejemi své doby“ (Chaloupka, Voráček 1984: 137), fantazie zde má volné pole působnosti, záleží zcela na autorovi, jak ji v pohádce zapojí a jak tedy do díla promítne svou osobnost (srov. Šmahelová 1989: 194).

Období prvních desetiletí 20. století je úzce spjato s pokrokem na stupni vývoje poznání, rozvoje techniky a racionalizací ve vědě a výchově, koncem 20. let tak opět probíhá diskuze o potřebě a významu pohádek, které podle některých mínění v dětech vyvolávají falešné představy o světě, tentokrát na půdě Lidových novin (podnícená výstupem B. Ženatého v roce 1929). Na obranu pohádky zde opět vystupuje Václav Tille, který považuje za nezbytné rozlišovat mezi hodnotnou pohádkovou tvorbou pro děti a komerčním brakem (srov. Chaloupka, Voráček 1984: 190), zastánce nachází pohádka i v Jaroslavu Freyovi, Karlu Čapkovi a dalších. Karel Čapek, jehož pohádky, jak jsme již zmínili výše, vycházejí v novinách postupně v průběhu 20. let, se tak do diskuze zapojuje vlastní pohádkovou tvorbou, ve které pohádkový svět racionalizuje, ale jisté jeho kouzlo přesto zachovává.

¹⁴ srov. MUKAŘOVSKÝ, J., ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 258.

¹⁵ srov. MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 474.

2. Čapkova pohádková tvorba 20. let

Ve dvacátých letech 20. století vzniká řada Čapkových významných děl. Jan Mukařovský,¹⁶ který ve své studii dělí Čapkovu tvorbu do skupin podle tématu a celkového vyznění, činí v Čapkově tvorbě 20. let předěl v roce 1928. Skupina děl z let 1920-1927 se podle Mukařovského vyznačuje tím, že v nich již ve srovnání s díly dřívějšími nejde o jednotlivce, nýbrž o osudy lidstva jako celku, i když jsou tyto osudy v jednotlivcích zosobněny. Jedná se o světově proslulé drama *R.U.R.* (1920) a dramata, na kterých Karel Čapek spolupracoval s bratrem Josefem, *Ze života hmyzu* (1921) a *Adam Stvořitel* (1927). Z prózy zahrnuje do této skupiny Mukařovský Čapkovy utopické romány *Továrna na absolutno* (1922) a *Krakatit* (1924). Všem těmto dílům je společné, že v nich autor pracuje s využitím zázračného prvku, který „mu umožňuje činit ze soukromých příhod děje zahrnující osudy celého lidstva.“ Zároveň v těchto hrách a románech dominuje jediný pocit, a to strach z katastrofy, která „se neodvratně blíží a která může ohrozit samu existenci lidstva.“ A Čapkovy rady, jak se zkáze vyhnout, mají také společného jmenovatele: „nepřekračovat hranice dosavadního stavu poznání, spíše začít znova, zcela od začátku.“ (Mukařovský 1958: 311)

Etapu, která podle Mukařovského v Čapkově díle následuje, zahrnuje díla z let 1928-33, v nichž se nejvíce projevuje Čapek-žurnalista: vycházejí mu povídky, obrazy z cest, teoretické úvahy, pohádky, politické statě. Mukařovský nepozoruje na Čapkově tvorbě těchto pěti let žádný ideový vývoj a vidí v ní pouze průkopnickou činnost na poli novinářských žánrů. (srov. Mukařovský 1958: 312-13) Jak ale již bylo řečeno výše, vzniká ve 20. letech většina Čapkových pohádek, které jsou knižně vydány o několik let později v souboru *Devatero pohádek* (1932). Motiv zázračného prvku, který se, jak uvádí Mukařovský, objevuje v Čapkově tvorbě z let 1920-27, však jeho dramata a romány s pohádkami spojuje. Podrobněji k postupnému uveřejňování pohádek Karla Čapka v následující podkapitole. V podkapitole 2.2 dále zmiňujeme pohádkové motivy, které se objevují v utopickém románu *Krakatit*.

2.1 Pohádky

Jak již bylo uvedeno v předchozí kapitole, projevuje se Čapkův zájem o pohádku poprvé v redigování tří svazků *Nůše pohádek* z let 1918-1920. Karel Čapek sám do prvního

¹⁶ MUKAŘOVSKÝ, J. O Karlu Čapkovi a jeho *Krakatitu*. In: ČAPEK, K. *Krakatit*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 307-331.

svazku Nůše přispěl svou *Velkou kočičí pohádkou* (1918). Jelikož se držel zásady uveřejnit pouze jeden příspěvek od každého autora, sám už do *Nůše pohádek* své vlastní pohádky nezařazoval. Jeho pohádky vycházely časopisecky s téměř neporušenou pravidelností každý rok vždy před vánočními svátky. *Pohádka psí* byla druhou Čapkovou pohádkou, kterou vydal ku potěše malých i velkých, a byla zveřejněna ve vánoční příloze Národních listů. Tamtéž vyšla o rok později i pohádka *O začarovaném tulákovi*. V Lidových novinách byla následující rok, tedy v roce 1921, uveřejněna *Pohádka o zdvořilém loupežníkovi*.¹⁷ Výjimku z vánoční tradice představuje pohádka *O šťastném chalupníkovi*,¹⁸ která byla uveřejněna v Lidových novinách v červenci 1922, nicméně další pohádka, *Pohádka vodnická*, vychází v týchž novinách na opět na vánoce následujícího roku. O rok později, tedy v roce 1924, vychází pohádka *Král František*, z *Devatera pohádek* známá jako *Pohádka tulácká*. Zde se Čapek-pohádkář na několik let odmlčel a na svou pohádkovou tvorbu navázal až v roce 1930, kdy vyšla *Velká policejní pohádka*. Na podzim roku 1931 pak vyšly v Lidových novinách *Pohádka poštácká* a *Velká pohádka doktorská*. Na vánoce téhož roku byla již podle Vlašínové (1984: 133) na pultech knihkupectví pohádková knížka *Devatera pohádek a ještě jedna od Josefa Čapka jako přívazek* s vrocením 1932 jako nakladatelským manévrem. *Pohádka ptačí* nebyla podle autorky před vydáním knihy v novinách uveřejněna.¹⁹

Jak dále uvádí Vlašínová (1984: 133-135), byly původní verze některých pohádek pro knižní vydání upraveny. Čapek většinou upravoval řady užitých synonym, např. řadu nadávek ve *Druhé loupežnické pohádce* či *Pohádce tulácké*. Tyto jazykové úpravy svědčí o autorově „slovní vynalézavosti“ a dokládají promyšlenost, s jakou Čapek své pohádky psal a stylizoval. Pohádkám se Karel Čapek věnoval i teoreticky. Jeho statě *K teorii pohádky*, *Několikero motivů pohádkových* a *Několikero pohádkových osobností*, které vznikaly ve 20. letech, vyšly spolu s dalšími studiemi věnujícími se okrajovým literárním žánrům knižně v souboru

¹⁷ Jak uvádí Vlašínová (1984: 133), byla tato pohádka pro knižní vydání přejmenována na *Druhou loupežnickou pohádku*, aby se tak odlišila od *První loupežnické pohádky* napsané Josefem Čapkem.

¹⁸ Pohádky *O začarovaném tulákovi* a *O šťastném chalupníkovi* nebyly podle Vlašínové (1984: 133) původně do *Devatera pohádek* Čapkem zařazeny a vyšly knižně až po jeho smrti ve výboru *Pohádky Karla Čapka*, který uspořádal M. Halík (1954). Vydání *Devatera*, se kterým v této práci pracujeme my (Praha: SNDK, 1959), však již tyto pohádky obsahuje.

¹⁹ Vařejková (1994: 20) ji však v chronologickém soupisu Čapkových pohádek uvádí jako publikovanou, a to 8. června 1930 v Lidových novinách.

Marsyas čili Na okraj literatury v roce 1931. Čapkova teorie pohádky bude podrobněji rozebrána v podkapitole 3.2 a k vlastnímu rozboru jeho pohádek se vrátíme v závěru práce.²⁰

2.2 Pohádkový *Krakatit*?

Čapkovy utopické, vědeckofantastické romány z 20. let 20. století spojuje varování před hrozbou zneužití lidských výmyslů a vynálezů, která v konečném důsledku vede svým způsobem ke zkáze lidstva (ať už se jedná o netolerantnost a víru ve vlastní pravdu, která vede k náboženským válkám, nebo o výbušninu netušeného významu). *Továrna na Absolutno* i *Krakatit* tak mají jasné varovné vyznění a jejich motivika je povětšinou tomuto účelu podřízena. Jak ovšem uvádí Karel Horálek ve své studii *Folklórní prvky v Čapkově Krakatitu*,²¹ jedná se o „dílo o několika plánech“, z nichž jedním je i plán pohádkový.²² Podle Horálka (1979: 94) použil Čapek epickou strukturu, která je vlastní lidové slovesnosti a která se nejvíce projevuje v jádru příběhu, za který Horálek považuje uvěznění inženýra Prokopa v Balttinu, továrním středisku na výrobu výbušnin. Díky Prokopovu zajetí se tak mohla na scéně objevit princezna a s ní i konfliktní situace, kterou Horálek shrnuje do formule „dcera věznitele pomáhá vězni (nebo zajatci) k útěku“. V Horálkově studii následuje výčet děl, ve kterých se podobná situace s menšími obměnami vyskytuje.

Cílem naší práce ovšem není podrobný rozbor *Krakatitu*, na tomto místě pouze vyzdvihneme vyloženě pohádkové motivy, které se zde objevují. Tento Čapkův román vzniká totiž v době, kdy již autor časopisecky uveřejnil většinu svých pohádek (sedm z jedenácti, bereme-li v potaz pouze *Devatero* a dvě pohádky do něj později zařazené).

Ústřední hrdina, inženýr Prokop, je téměř romantickým hrdinou: jako vynálezce třaskaviny, která by mohla zničit svět, brání svůj vynález před uchvatiteli, kteří jej chtějí zneužít k podrobení světa. Na první pohled se zde jedná o klasický pohádkový syžet, kdy hlavní hrdina „prožívá tajemná dobrodružství, pozná oddanou i vášnivou lásku, přemáhá překážky, pronásleduje nepřítele, dostává se do jeho moci a je z ní vysvobozen.“²³

²⁰ Čapkova kniha pro děti *Dášeňka čili Život štěněte* (1933) není předmětem našeho zkoumání.

²¹ In: HORÁLEK, K. *Folklór a světová literatura*. Praha: Academia, 1979, s. 94-110.

²² Mukařovský (1958: 325-326) vidí v *Krakatitu* Čapkovu snahu o proměnu románu, která se projevuje mísením několika epických druhů v nejednotný, ale přesto či snad právě proto zajímavý útvar. Podle Mukařovského se zde objevují jak některé rysy tradičního románu, tak i románu novinového, dobrodružného a detektivního, a bez velké námahy nalezneme v *Krakatitu* i stopy dalších epických druhů, jako je pohádka a hrdinský epos.

²³ STROHSOVÁ, E. Karel Čapek. In: MUKAŘOVSKÝ, J., ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 595.

Mukařovský (1958: 325) hovoří na tomto místě jednoznačně: „Prokop je pohádkový hrdina, který se vypraví do světa, bojuje s nepřátelskými mocnostmi mnohokrát silnějšími, než je on sám, a na konec vítězí; i totožnost křestního jména s příjmením („Prokop“ slouží zároveň za obojí) obklopuje jej neurčitostí příslušející pohádkovému reku [...].“ Čapkův hrdina ale na rozdíl od prince z pohádky prochází i vnitřním vývojem, stává se prostším a konstruktivním. Morální zodpovědnost za ničivý vynález nakonec vítězí nad vášnivou láskou k princezně.

Princezna, spolu se svou suitou i svými vrtochy je postavou, která se v pohádkách také typicky objevuje. Horálek ve své studii na množství příkladů dokládá, že motiv princezny (nebo dcery věznitele obecně) pomáhající vězni na svobodu je v lidové, ba světové slovesnosti s drobnými obměnami poměrně častý (srov. Horálek 1979: 94-108), proto bychom i princeznu Wille mohli považovat za postavu z pohádky. Princezna Wille se do princezny z pohádky nakonec i sama stylizuje, když Prokopovi vypráví o Zahuru, vymyšleném místě, zámku, kam si přeje utéct, aby se tak vyhnula vynucenému sňatku. Touží po tom, být vysvobozena a unesena, jednou Prokopem-Prosperem, princem zahurským,²⁴ podruhé Prokopem-Prokopokopakem, králem duchů.²⁵ Používá pohádkový příběh, aby nemusela o vysvobození žádat otevřeně, protože by to bylo v rozporu se silou osobnosti, kterou vládne. Postava princezny zahurské jí umožňuje dát najevo, že i ona je jen slabou ženou, která potřebuje svého hrdinu-ochránce. Jak ale víme, není to nakonec princezna Wille, kdo je osvobozován Prokopem, nýbrž Prokop, který se dostává na svobodu díky Wille.

Postavou, jejíž pohádkovost je o mnoho méně sporná, je „pohádkový“ dědeček, objevující se na konci knihy. Jeho ústy shrnuje Čapek ideový smysl celého románu, který byl podle Buriánka (1988: 176) mnohokrát citován a považován za „výraz Čapkovy životní filozofie, jako výraz jeho myšlení, jež se týkalo jeho etických a občanských názorů“.²⁶ Moudrý a laskavý dědeček, který ve voze taženém koníkem veze celý svět, je postavou beze

²⁴ „Ty jsi Prospero, princ zahurský; a jen jsi se převlékl za kouzelníka, abys mne unesl nebo vyzkoušel, já nevím.“ (Čapek 2005: 179)

²⁵ „Nebo počkej; já jsem princezna zahurská a ty jsi Velký Prokopokopak, král duchů. Ale já jsem zakletá, řekli nade mnou ‚ore ore baléne, magot malista manigoléne‘, a proto mne má dostat ryba, ryba s rybíma očima a rybíma rukama a celým rybím tělem, a má mne odvést na rybí hrad. Ale tu přiletí Velký Prokopokopak na svém větrném plášti a unese mne.“ (Čapek 2005: 179)

²⁶ „Chtěl jsi se roztrhnout samou silou; a zůstaneš celý, a nespasíš svět ani jej nerozbiješ. Mnoho v tobě zůstane zavřeno jako v kameni oheň; tak dobrá, je to obětováno. Chtěl jsi dělat příliš veliké věci, a budeš dělat věci malé. Tak je to dobře. [...] Uděláš věci dobré lidem. Kdo myslí na nejvyšší, odvrátil oči od lidí. Za to jim budeš sloužit.“ (Čapek 2005: 251)

sporu nadpřirozenou, podobně jako Děd Vševěd (i když jej zde Čapek nazývá Bohem Otcem): nejen že zná celý svět, všechna místa, ale zná i všechny lidi. Podle Mukařovského (1958: 327-28) je dědeček-kukátkář (spolu s postavou Daimona) nejzjevněji zázračným prvkem celého románu, a to i přes svou dvojznačnost (nemusí se jednat o kouzelného dědečka, nýbrž o obyčejného stařečka, který má strach z četníků).

Stejnou dvojznačnost vidí Mukařovský (1958: 328) i u postavy Daimona (zprvu d'Hémona). Samo jméno, evokující slovo „démon“ naznačuje, že se může jednat o postavu zvláštní povahy a jeho popis,²⁷ stejně jako i pozdější hra se jménem (kdy se ze zámeckého hosta, tajemného diplomata se zájmem o fyzikální chemii d'Hémona stává „kamarád Daimon“), slouží ke zvýšení záhadnosti této postavy. V rozhovorech Daimona s Prokopem, v jeho slovech i v jeho jednání se kupí další a další příznaky démoničnosti této osoby, což kulminuje scénou u stanice na vrcholu hory. Podle Mukařovského (1982: 745-46) je v tomto výstupu zcela nezakrytě zobrazena paralela s biblickým pokušením na hoře, a pokušitelem je tedy ďábel. Daimonovo jednání by však bylo možné vykládat i přirozeně (např. vtípem, nadsázkou), a nadpřirozeno by tím pádem rázem zmizelo. Tato významová dvojitost, kterou pozorujeme i u „kouzelného“ dědečka, slouží za prostředek, kterým Čapek v *Krakatitu* dosahuje zázračnosti. (srov. Mukařovský 1982: 746)

Děj románu se odehrává na několika místech, která však nejsou blíže určena, a v době, o které také žádné bližší informace nemáme. V první části románu se Prokop dostává k otci kamaráda ze studií, Tomše, který mu krakatit ukradl, kamsi na venkov. Buriánek (1988: 171) zde vidí podobnost s Podkrkonoším, tedy místem Čapkova původu, a snad i s rodnou vískou, protože se tu Prokop dostává do domu venkovského lékaře.²⁸ Bližší určení však chybí. Jakmile se hlavní hrdina zotaví a uvědomí si opět nutnost nalezení Tomše, je unesen do tajemného Balttinu, zámku a továrního střediska na výrobu třaskavin, o kterém ale kromě několika charakteristických rysů, podle Buriánka (1988: 171) pruských, nevíme téměř nic. Sídlo teroristického hnutí, do kterého se Prokop po svém útěku s pomocí Daimona dostává, rovněž není blíže určeno a město Grottup, které je na konci příběhu výbuchem zničeno, na

²⁷ „člověk mongolského typu s fialovými pysky a krátkými černými vousy kolem“ (Čapek 2005: 156); „na tatarských očích má automobilové brýle, vypadá jako obrovský huňatý brouk“ (Čapek 2005: 213); „v prudkém světle reflektorů vypadá ve svém kožiše jako čert z dětské pohádky“ (Čapek 2005: 214)

²⁸ Otec Karla Čapka, Antonín Čapek, byl „samostatným lidumilným a veřejně činným venkovským lékařem“. (Buriánek 1988: 10)

žádné mapě rovněž zaneseno není. Bezčasí a neurčitost prostředí, evokující odpoutanost od skutečnosti, jsou jedním z hlavních rysů pohádky.²⁹

Důležitým faktem na tomto místě je rovněž snovost, která se v románu střídá s popisem skutečnosti. Nejedná se vždy o sen, spíše o blouznění (Prokopova blouznění v horečce na začátku příběhu v Tomšově bytě a rodném domě, na zámku v Balttinu a při závěrečném pozorování hořícího Grottupu), které autorovi umožňuje přivést na scénu fantaskní prvky a udržovat tak čtenáře v napětí. Mukařovský (1958: 327-28) ovšem na tomto místě podotýká, že se zázračno v *Krakatitu* „nikdy nevyskytuje jako jednoznačný rozchod se zákonitostí skutečnosti.“ Podle něho jde spíše o náznaky, že fakt, který se jeví jako normální, by bylo možno z jiného úhlu pohledu za zázračný považovat (viz výše zmíněná postava dědečka). Kolísání mezi skutečností a snem připomíná Mukařovskému zálibu novinářů 30. let v podivných, ale napínavých příhodách. Zároveň však podotýká, že odůvodnění zázračných prvků, které se v Čapkových prózách nezdědky vyskytují, je složitější, neboť „je třeba počítat i s Čapkovým filozofickým názorem, jenž připouštěl zázračno jako psychologicky nutnou složku vnitřního života jednotlivce.“ (Mukařovský 1958: 328)

Tento výčet pohádkových motivů by jistě bylo možné rozšířit, protože uměleckých prvků a motivů v *Krakatitu*, které by se daly interpretovat jako pohádkové nebo přinejmenším zázračné a neobyčejné, je v tomto díle mnoho. Nebylo však cílem této podkapitoly, podat jejich úplný seznam. Uvedené pohádkové a zázračné prvky na první pohled na Čapkovu pohádkovou tvorbu odkazují. Co je však *Krakatitu* a pohádkám společné především, je vyjádřeno ústy kouzelného (?) stařečka v závěru knihy: Čapek zde klade důraz na lidskost, na službu a pomoc druhému. Jak říká Vařejková (1994: 15), jde i v Čapkových pohádkách „o děláni věcí ‚malých‘, které nabývají velikosti službou člověku. Neboť člověk je ohrožován jedině lidským zlem a jedině ono může být strašné.“ Nejsou to tedy v první řadě motivy, které *Krakatit* s pohádkami spojují. Tato díla (a nejen ona, v podstatě všechna výše uvedená díla z let 1920-27, která Mukařovský zahrnul do jedné skupiny s podobnými rysy) varují před nesprávným lidským počínáním, před odlidštěním a zmechanizováním člověka. Především tato myšlenka je tedy to, co má *Krakatit* s Čapkovými pohádkami společné.

²⁹ srov. MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 472.

3. Čapková teorie pohádky

Jak bylo již několikrát řečeno, zabýval se Karel Čapek pohádkou i teoreticky a své postřehy a poznatky shrnul do tří statí, uveřejněných v souboru *Marsyas čili Na okraj literatury* (1931). Abychom ale mohli postihnout Čapkovo chápání pohádky, je nutné si nejdříve ujasnit, co se pohádkou chápe obecně, tedy jak pohádku jako žánr vidí *Encyklopedie literárních žánrů* a známý sovětský badatel J. V. Propp, významný teoretik pohádky a autor *Morfologie pohádky* (1928).

3.1 Klasická neboli tradiční pohádka

Zopakujme na tomto místě definici z úvodu práce: pohádka je „zábavný, zpravidla prozaický žánr folklorního původu s fantastickým příběhem“.³⁰ Pohádkový svět je odlehlý, čarovný, leží mimo společensko-historickou realitu a má vlastní řád. Nezřídka panuje v pohádkách větší spravedlnost a bezstarostnost, než jak je tomu ve skutečném světě. Děj se odehrává v blíže neurčeném čase a na blíže neurčeném místě,³¹ což bývá často vyjádřeno ustálenými formulemi typu „bylo nebylo“, „za devatero horami a devatero řekami“ apod. Příběh je uzavřený a zpravidla má dobrý konec. Kromě zažitých formulí, vyskytujících se ponejvíce na začátku a na konci pohádky (mimo již zmíněných dále např. „byl jednou jeden král“, „zazvonil zvonec a pohádka je konec“, „a žili šťastně až do smrti“), je časté užití „magických“ čísel, a to nejčastěji 3 (3 bratři, 3 úkoly), 7 (sedmihlavá saň, sedmery vrchy, sedmimílové boty) a 9 (devatero hor, devítihlavý drak).

Co se týče vyprávění, nedůležité a zdlouhavé úseky děje jsou vypouštěny, oproti tomu rozuzlení se oddaluje, většinou díky nutnosti překonávat překážky a plnit úkoly, což vede nejen k retardaci děje, ale i ke gradaci, např. jsou-li úkoly těžší a těžší. V pohádkách pro nejmenší děti se můžeme setkat i s kumulací, která je založená na stupňovitém opakování, jak je tomu např. v pohádce *O veliké řepě*.

Mezi motivy, objevující se v klasických pohádkách, patří kouzelný předmět (čarovný prsten, sedmimílové boty, živá a mrtvá voda), zaklínadlo, úkol, který je třeba splnit (mnohdy zdánlivě neřešitelný), vstup do jiného světa (často do pekla, ale i do kouzelného zámku, do cizí země). Postavy mívají často nadpřirozené schopnosti (čarodějnice, Děd Vševěd, čert,

³⁰ MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 472.

³¹ Geografická neurčitost a neukotvenost v čase odlišuje pohádku od pověsti, která se naopak vztahuje k určitému místu i času. Co mají tyto dva žánry společné, je fantastično.

víla), zvířata nebo přírodní jevy jsou polidštěné či alespoň obdařené schopností mluvit (zlatá rybka, kocour v botách, ale i abstraktní smrt, ze které se stává Smrtka nebo Smrt'ák) a některé postavy jako skřítkci, trpaslíci a obři jsou groteskně zkreslené. Nezřídka jsou postavy typizované nějakým nápadným rysem, znakem nebo rolí (Červená Karkulka, Dlouhý, Široký a Bystrozraký), psychologie postav není vykreslená, postavy kolikrát nedomyšlejí své jednání a následky, které by mohlo mít (Karkulku by na cestě za babičkou mohli v lese sežrat vlci, přesto ji maminka na cestu vypravuje). V každé pohádce také zpravidla najdeme osoby kladné i záporné, tedy pomocníky i škůdce.³²

Základní dělení pohádek rozlišuje pohádky lidové a umělé, tedy pohádky anonymní, tradované, a pohádky autorské. Autorské svobodě se meze nekladou, proto jsou umělé pohádky nejrozumnějšího druhu. Lidové pohádky se dělí na pohádky kouzelné, zvířecí, legendární a novelistické.³³

Kouzelnými pohádkami, které tvoří jádro lidových pohádek a které tak můžeme považovat za pohádky tradiční, se teoreticky zabýval ruský badatel Vladimír Jakovlevič Propp.³⁴ Seznal, že dosavadní stav zkoumání pohádek a jejich formy je neuspokojivý, neboť „s rostoucím množstvím sebraného materiálu klesala naděje na jeho utřídění a postižení poetiky, struktury a vnitřní zákonitosti lidových podání.“ (Šmahelová 1989: 31-32) Ve své knize *Morfologie pohádky* (1928) rozebral metodou morfologické analýzy na sto kouzelných pohádek, tedy pohádek ve vlastním slova smyslu, jak říká. (srov. Propp 2008: 11) Propp zastává názor, že neexistuje-li morfologie pohádky, nemůže existovat ani historické bádání na tomto poli. Není-li možné pohádku rozložit na jednotlivé komponenty, není možné pohádky mezi sebou srovnávat a konečně, neumíme-li pohádky mezi sebou srovnat, nemůžeme zkoumat vztah pohádky k náboženství nebo k mýtu. (srov. Propp 2008: 23-24) Veškeré toto zkoumání se podle Proppa zakládá na výzkumu forem, který ve své *Morfologii pohádky* předkládá.

³² srov. MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 472-473.

³³ srov. MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 473.

³⁴ Propp považoval kouzelné pohádky za původní pohádkový útvar, který v porovnání s ostatními druhy pohádek obsahuje nejvíce specifických pohádkových znaků, má výraznou stavbu syžetu, ustálený soubor motivů i typologii postav. (srov. Šmahelová 1989: 34)

Ve svém výzkumu došel Propp ke čtyřem základním pozorováním: (1) „Stálými, stabilními prvky pohádek jsou funkce jednajících osob, nezávisle na tom, kdo a jak je plní. Tyto funkce tvoří základní součásti pohádky.“ (2) „Počet funkcí, které jsou kouzelné pohádce vlastní, je omezený.“ (3) „Posloupnost funkcí je vždycky totožná.“ a (4) „Všechny kouzelné pohádky co do své stavby náleží k jednomu typu.“ (Propp 2008: 26-28) Funkce je podle Proppa veličina stálá, neměnná, ale nezáleží již na tom, kdo ji realizuje – postavy a způsob provedení jsou variabilními veličinami, neboť funkce pohádkových postav přecházejí z jedné na druhou. Celkem vymezuje Propp 31 funkcí, jež jsou definovány bez ohledu na postavy, které je vykonávají, ovšem se zřetelem na význam, který daná funkce v průběhu děje má (např. jeden ze členů rodiny opouští domov; hrdinovi je něco zakázáno; zákaz je porušen; škůdce se snaží vyzvídat; škůdce se snaží oklamat svou oběť, aby se zmocnil jí nebo jejího majetku; oběť podlehně úskoku a tím bezděčně pomáhá nepříteli). Zcela specifické zákonitosti pohádky navíc způsobují, že posloupnost funkcí je přísně totožná, nelze tedy jednotlivé funkce přesunovat, třebaže zdaleka ne všechny funkce musejí být obsaženy v každé pohádce. Jak dále Proppovu posloupnost rozvádí Šmahelová (1989: 39), vytvářejí po sobě následující funkce řadu, která je charakteristickým znakem kouzelných pohádek, neboť je v souladu s jejich syžetem. „Proto je z morfologického hlediska kouzelnou pohádkou jen takové vyprávění, které se odvíjí od škůdcovství (drak unese princeznu) nebo zjištění nějakého nedostatku (král potřebuje živou vodu, princ nevěstu) k jeho odstranění, svatbě, případně k jinému způsobu zakončení, které je zároveň rozuzlením (hrdina získá odměnu, odstraní počáteční neštěstí, zachrání se před pronásledovatelem.“ (Šmahelová 1989: 39) Z hlediska své výstavby jsou podle Proppových pozorování kouzelné pohádky jednoho typu, neboť se jedná o varianty základního syžetu – únosu princezny drakem. (srov. Šmahelová 1989: 39)

S pomocí Proppova zkoumání kouzelných pohádek docházíme tedy k poznání, že podstatnou věcí pro definování pohádky je její syžet a její motivy (funkce), které se opakují. Důležité však je i uvědomit si, kde je jejich prapůvod, odkud se pohádky vzaly, z čeho se vyvinuly. Propp vidí jejich původ v předtřídní společnosti, která se v pohádkách objevuje v řadě motivů (např. rodové následnictví či obřady iniciace, při kterých byli nezřídka mladí chlapci a dívky odloučeni od kmene či rodiny – obřady iniciace také mnohdy symbolizovaly smrt dítěte a (znovu)zrození dospělého). Dále nacházíme v pohádkách stopy náboženství a společenských zvyků, které v nich však často nabývají opačného významu (např. záchrana krásné panny vězněné drakem původně odkazuje na rituální obřady obětování mladých dívek

božstvům). Díky rozdílnému chápání času a prostoru, ale i narození a smrti nalézáme v pohádkových příbězích například motiv nadpřirozeného narození hrdiny, které se nám z dnešního pohledu jeví jako čirá fantazie. Konečně propojením prvků obřadu zasvěcení a představ o smrti a životním cyklu vzniká syžet, základní dějová osnova pohádky. Iniciační akty a další obřady byly podle Proppova zkoumání uchovávány jako příběhy, původně určené pouze zasvěceným, které cestu k širšímu publiku našly až se změnou společenské struktury, zánikem obřadů a s tím souvisejícím odtabuizováním. Tak se narodil pohádkový příběh. (srov. Šmahelová 1989: 36-37)

Na tomto místě krátce shrňme, jak tedy tradiční pohádka vypadá: Pohádka je uzavřený příběh, ve kterém panují vlastní zákonitosti. Děj se odehrává kdysi a kdesi a zpravidla dobře končí. Ve vyprávění se často objevují stereotypní formule, postavy se dělí na dobré a zlé, jsou obvykle typizované a bez hlubší psychologizace. Nezřídka se setkáváme s kouzelnými prvky – předměty, zaklínadly, osobnostmi a antropomorfizovanými zvířaty. Pohádky dělíme na lidové a umělé. Jádrem pohádkového fondu je podle V. J. Proppa kouzelná pohádka, která uchovává nejvíce typických pohádkových znaků: Existuje repertoár funkcí, které se v těchto pohádkách vyskytují a dodržují přesnou posloupnost, třebaže nemusí být v jednom příběhu zastoupeny všechny. Charakteristickým znakem je rovněž syžet kouzelné pohádky, která se zpravidla odvíjí od počátečního škůdcovství nebo nedostatku přes řešení nastalých potíží až ke zdárnému rozuzlení.

3.2 Studie Karla Čapka

Již několikrát padla v této práci zmínka o Čapkově teoretickém zájmu o pohádku. Ten se projevil nejvýrazněji ve třech statích, vydaných knižně v souboru *Marsyas čili Na okraj literatury* (1931, časopisecky 1919-27), do kterého Čapek soustředil své studie a úvahy nad okrajovými literárními žánry. Jak uvádí Strohsová (1995: 598), zabývá se autor ve svých úvahách především obecnými estetickými momenty, kterými se lidová tvorba vyznačuje, typickými postupy a prostředky. Studie týkající se pohádek nyní rozebereme podrobněji, abychom v závěru kapitoly byli s to najít rozdíly mezi chápáním tradiční pohádky, jak jsme je popsali v předchozím oddílu, a pojetím Karla Čapka.

3.2.1 K teorii pohádky

V úvodu této studie Čapek zmiňuje, jak se pohled na pohádku vyvíjel: od povídaček chův (Platón) přes lidovou pošetilost, kterou lze maskovat rozumné moralizování (18. století)

k prazdroji vši poezie a výrazu duše národa (romantika). S nástupem vědy přichází i zkoumání původu pohádek a pohádkových motivů a několikero různých teorií (migrační, etnografická, psychologická), přesto, jak píše Čapek, „není žádné teorie, která by vysvětlovala pohádku vůbec jako slovesný druh sui generis, dokonce je čím dál těžší aspoň ohraničit její oblast.“ (Čapek 1984: 100) Soubory dochovaných lidových pohádek totiž neobsahují pouze zázračné pohádky, ale i celou řadu jiných textů, jako jsou např. pověsti, legendy, rytířské eposy, bajky a anekdoty. Proto podle Čapka není teorie, která by definovala pohádku jako celek – setkáváme se pouze s popisem jednotlivých znaků, kterými se pohádka vyznačuje, roztříděných do skupin, snahou o zjištění jejich původu a vývoje, a jejich výkladem. Zkoumání je ztíženo i tím, že pohádka není přesně ohraničena a úzce souvisí s pověstí, mýtem, bajkou, povídkou a anekdotou. (srov. Čapek 1984: 100)

Co mají podle Čapka všechny pohádky společné, je „zvláštní odlehlost“. A to jak odlehlost místní a časová, tak i sociální: místo děje ani doba, ve které se příběh odehrává, není blíže specifikováno, a osoby, které v pohádkách vystupují, nejsou jen tak ledajací lidé, ale vždy králové a princové, nebo zase naopak chudí pocestní, poustevníci a čarodějové. Pohádkám je tedy vlastní „jistá poloskutečnost, odpoutanost od aktuální a blízké skutečnosti, uvolnění vztahů k reálnému a vážně uznávanému světu.“ (Čapek 1984: 102) Mnohé pohádky, především ty vyspělých národů, přitom samy přiznávají svou smyšlenost, pravděpodobně aby předešly konfliktu mezi smyšlenkou a skutečností. Ovšem, jak pokračuje Čapek, otázka pravdivosti nebo vztahu ke skutečnosti je nemyslitelná, protože pohádkový svět je suspendován mimo dosah lidské zkušenosti a nemůže s ní tak být v rozporu. Svět pohádek „rámuje pohádkové děje měkkou atmosférou nezávazného ‚bylo-nebylo‘“ (Čapek 1984: 103), ale nadpřirozeno, které se nám v souvislosti s pohádkou vybaví, nemusí být vždy přítomno: hloupý Honza a chudá Popelka patří do pohádky stejně tak jako baba Jaga nebo zakletý princ. Koncentrace magických sil a nadpřirozených bytostí je podle Čapka dána tím, že pro ně ve skutečném světě není místo a tyto se tak uchylují do pohádek jako do rezervace. Nejsou to však motivy, kterými se dá pohádka definovat, ale její původ a funkce. (srov. Čapek 1984: 103-104)

Z Čapkova pohledu není pohádka původně literatura, nýbrž povídání v kruhu posluchačů: „Rodí se z potřeby vypravovat a rozkoše naslouchat.“ Knihy nás odvádějí od „pralidského puzení sesednout se a nechat se ukolébat mluveným slovem,“ proto je opravdová pohádka živa jen u dětí a negramotných. (Čapek 1984: 104) Samozřejmě ne každé vypravování je pohádka; ta vznikla podle Čapka v momentě, kdy člověk „vynalezl

samoúčelnou lež,“ překročil hranice skutečnosti a vytvořil novou, do té doby nepoznanou představovou kombinaci. Slovo se stalo samoúčelnou kratochvílí a začalo žít vlastním životem za hranicí reálného světa. (srov. Čapek 1984: 105-6)

Základem pohádky je děj, který jejím vypravováním teprve vzniká, tvrdí Čapek (1984: 105). Jakmile začneme vypravovat vlastní příběh, jsme nuceni uvést své myšlenky, jinak nesouvislé, v dějovou souvislost, což činí z každého vypravování tvořivou činnost. Epický děj nenabízí prostor pro všetečné otázky posluchačů, protože ruší vztah představ k věcem, ke skutečnosti. Děj, jakožto základní stavební složka vyprávění, „zbavuje naši zkušenost tíhy a nese nás přes její hranice; zahrnuje nás dary nesčíslného života – za jedinou cenu: že z něho činí fikci.“ (Čapek 1984: 108) Každé epické vypravování má i své zákony. Vyznačuje se především jistým zdramatizováním skutečnosti, čímž jí dodává na zajímavosti, poutavosti, zvyšuje napětí. Kromě dramatizace pracuje vyprávění často s opakováním či přisvojením si cizích motivů a totéž se uplatňuje v pohádkách, v jejich tradování a migraci. (srov. Čapek 1984: 108)

Karel Čapek nedělí pohádky v první řadě na anonymní a autorské, lidové či umělé, nýbrž na krátké a dlouhé podle toho, zda se jedná o uzavřený, k pointě zaměřený a neměnný celek či širokou a odbočující improvizaci. Krátká pohádka má podle něj jasně vytyčenou pointu (verbální vtip, poučení, mravní příklad), ke které směřuje přímo, bez dalších dějových odboček. Mezi takovéto pohádky řadí pohádky logické a intelektuální, „kterými oplývá ústní podání všech kmenů a národů světa.“ (Čapek 1984: 109) Intelektuální pohádky, se svými verbálními hádankami a slovními pastmi, bývají někdy součástí dlouhých pohádek. Proti krátkým pohádkám, směřujícím kvapem za pointou, stojí pohádky dlouhé. Dlouhá pohádka má své posluchače napínat, ale, jak uvádí Čapek (1984: 110), i uklébat. Potěšení z dlouhé pohádky není na jejím konci, ale v celém jejím průběhu, v množství oklik, odboček, (trojím) opakování překážek, úkolů, otázek, v nastavování. Nevzniká tak pohádka s jasnou a přehlednou dějovou linkou, vzniká pohádka složitá a dlouhá, ve které se teprve ukáže, čím pohádka doopravdy je: epickou improvizací. V takovéto dlouhé pohádce je podle Čapka jeden hlavní hrdina, který celý děj nese a soustřeďuje na sebe veškerou pozornost; přitom je jedno, zda je hrdinou udatný princ, utiskovaný sirotek či pyšná princezna. Děj sestává z dobrodružství, překonávání překážek a boje, vždy však s dobrým koncem. Špatný konec je v pohádkách vyhrazen pouze špatným lidem a zlým mocnostem. (srov. Čapek 1984: 110-111)

Jednotlivé pohádkové motivy rozebírá Čapek ve studii *Několikero motivů pohádkových*, jejich obecnou charakteristiku ale nabízí v závěru studie první. Autor zde

opakuje svou myšlenku, že pohádka slouží coby rezervace pro své motivy, které se do ní uchylují, aby žily dál jako fikce. Řada pohádkových motivů jsou podle Čapka představy, milované a živé v srdcích národů, pro něž v reálném světě už není místa. Sem patří bývalé mytologie, sociální tradice a zvyky, kult hrdinství a rytířství, motivy dobrodružství a dalekých zemí, snové motivy a představy a „sny bdělé, kterými člověk odjakživa kompenzoval nedostatečnou skutečnost.“ (Čapek 1984: 111-112)

Na konci svých úvah se Čapek přiklání k teorii Platónově o povídkách chův: Pohádky jsou povídky, protože se rodí z povídání a jsou to povídky chův, protože se v našich zeměpisných šířkách povídají pouze malým dětem – ti větší už čtou romány. Důvod přesunu pohádek od dospělých k dětem ale Čapek nevidí jen v jejich ngramotnosti, ale také v tom, že se v dětech „uchovává nebo stále znovu rodí původní a předvěký člověk.“ (Čapek 1984: 113) A ačkoliv jsou pohádkové příběhy cizí skutečnému dětskému životu, přesto je dětská duše vyžaduje a potřebuje, protože „v každém dítěti se rodí starý Adam s instinkty bojovnosti a ukrutnosti, rytířství a úspěchu; původní člověk okouzlovaný mluveným slovem a nově otevřeným světem fikce.“ (Čapek 1984: 114) Zde tedy nacházíme Čapkovu obranu pohádky: pohádka uspokojuje touhy a potřeby dětské duše a umožňuje tak její vývoj.

3.2.2 Několikero motivů pohádkových

Pocit, který tato studie v autorce vyvolává, je pocit hřejivé blaženosti, náhlý pocit bezpečí a víry, že vše se v dobré obrátí. Čapek zde totiž pracuje s myšlenkou, že mnohé pohádkové motivy vycházejí z obecné lidské zkušenosti, z hloubi lidské přirozenosti a víry v dobro, která všechny národy světa spojuje. Podle Čapka existují v životě situace, které sami mnohdy označujeme za pohádkové – vzpomeňme pohádkové bohatství, štěstí, kariéru, náhodu, pohádkovou chvíli po boku drahé osoby. Autorovi musíme dát také za pravdu, že v takovýchto chvílích máme nutkání nevěřit, že se nám jen nezdají: jsou neuvěřitelné. Naopak děje-li se nám něco zlého nebo trpíme-li nedostatkem, není to sen, ale holý fakt, holá zkušenost, snad až příliš skutečná. Na těchto dvou protikladných situacích Čapek dokládá, že jsou to právě ty špatné zkušenosti, kterým věříme, než ty mimořádně dobré, a odtud se tedy bere pohádkovost kladných zkušeností. (srov. Čapek 1984: 115)

Motiv splněného přání je vlastní pohádkám všech národů světa: každý máme své tajné přání, které si sami nemůžeme splnit. Tužby a přání jsou pro člověka přirozené, ale pohybují se mnohdy na hranici reálna; „svět přání je sám sebou svět pohádkových možností.“ (Čapek 1984: 116)

Na darovanou věc často pohlížíme s úctou, protože pro nás má zvláštní kouzlo. Pohádkový motiv magického daru tuto přidanou hodnotu věci, kterou jsme si nekoupili sami, vyjadřuje. (srov. Čapek 1984: 117)

Nebýt náhody, nebylo by ani pohádek, ani našeho života. Náhoda je důležitým stavebním prvkem v pohádkách a má v nich vždy veliký význam. Nečekáme ale každý na svou šťastnou náhodu, která by změnila náš život a vedla jej „k Velikému Dobrodružství“? Motiv náhody v pohádkách tedy opět pochází ze života. (srov. Čapek 1984: 117)

S náhodou a darem je spojen motiv nálezů. Nalézt poklad by chtěl snad každý, neboť tato tužba přímo souvisí s vrozenou lidskou leností. Ovšem – kdo ví. Proč by nám štěstí samo nemohlo spadnout do klína, copak je vždy potřeba hrdinných činů? (srov. Čapek 1984: 118)

Ve chvílích úzkosti a nesnázi kolikrát toužíme, aby se situace změnila sama od sebe, bez našeho přičinění – jako mávnutím kouzelného proutku: pohádkový motiv, který ve skrytu duše nosíme všichni. Každému z nás by se hodil, protože přeci – jak říká Karel Čapek (1984: 118) – „opravdu měnit věci kolem nás je těžké plahočení, páračka a svinský chaos, a ostatně to obyčejně ani nejde.“

Podobně jako na čarovný proutek čekáme v těžkých chvílích i na pomoc shůry, zčistajasna, na pomoc magickou. Ač se mnohdy třeba nedostaví, přece na ni čekáme, a řečeno slovy mistra: „Ať jde do paďous, kdo ztratil tuto imanentní víru v pomoc; neboť takovému opravdu není pomoci.“ (Čapek 1984: 119)

Dalším pohádkovým motivem, který Čapek uvádí, je překážka. Ale překážka sama tím motivem není, tím je až její překonání. Pocit ze zdolání překážek, které se nevyskytují jen v pohádkách, nýbrž velmi často i v reálném životě, je typickým pohádkovým pocitem, neboť se nám za překážkou otevírá krásnější svět. Nutnost překonání překážek se podle Čapka objevuje ve třetině pohádek a dvou třetinách románů. (srov. Čapek 1984: 119)

Stejně tak každý úspěch, šťastný konec a vítězství, ve skutečnosti nebo v literatuře, je motivem zázračným, pohádkovým. Čapek na tomto místě podotýká, že pohádkou je tak vlastně veškerá výpravná literatura s dobrým koncem, což jí ale rozhodně neubírá na pravdivosti. (srov. Čapek 1984: 119-120)

Devatero řek a hor, sedmihlavá saň, tisíc komnat – početní přemíra je v pohádkách rovněž častým motivem. I ten je ale podle Čapka jen odrazem psychologického zákona skutečného života: „lidská fantazie se pohybuje daleko snáze směrem kvantitativním nežli kvalitativním: chce-li si představit něco drahocennějšího než perla, vymyslí dvě perly [...]“. (Čapek 1984: 120)

Nezřídka se stane, že se pohádkový hrdina ocitne v jiném světě, jiné skutečnosti. Čapek zde namítá teoretikům pohádek, kteří tento motiv vztahují ke snům a halucinacím, že „jiný svět je [...] všude, kde jsme ještě nebyli.“ Každá nepoznaná země, každé město, ale i každá cizí zahrada jsou jiným, nepoznaným světem, není-liž pravda? (srov. Čapek 1984: 120-121)

A konečně dobrý skutek: Víra v osud, který nám naše skutky oplátí, až to budeme potřebovat, je podle Čapka jedním z pravých pohádkových pocitů, které zažíváme. Není to vypočítavost, ze které bychom dobré skutky konali, je to důvěra ve spravedlivý svět. (srov. Čapek 1984: 121)

3.2.3 Několik pohádkových osobností

Podobně jako předchozí Čapkova studie i tato na krátkém rozboru několika vybraných pohádkových osobností ukazuje, že pohádky pocházejí ze života, že vyjadřují zkušenosti, které prožívali a prožívají lidé na celé zeměkouli a jsou tak dokladem jediného: že jsme všichni stejní, všichni zažíváme totéž. Nehledě na barvu pleti, nehledě na rozdílnou víru, nehledě na rozdílný jazyk: touhy a přání máme v základní podobě všichni stejná. (srov. Čapek 1984: 126)

Hrdinu v podobě urostlého válečníka, rytíře či udatného mládence, který zabíjí draka a vysvobozuje princeznu, najdeme v pohádkových příbězích po celém světě. Podle Čapka, který se zde opět staví proti „učeným vykladačům“, neoslavuje tato postava slunce, ale někoho mnohem bližšího, opravdovějšího: muže. Neznamená to však, že každý muž je hrdinou, ale že každý ve skrytu duše touží jím být, a to už od útlého věku. Život ale většině mužů nepřeje, aby se hrdiny stali. Tato pohádková postava je tak podle Čapka nejen „odvěký podiv k heroismu, nýbrž i odvěkou potlačenou potřebu být obdivovaným a nepřemožitelným vítězem.“ (Čapek 1984: 123)

Postava princezny nevychází jen ze života pravých princezen či žen, ale i ze života mužů. Čapek tvrdí, že představa reka, který vysvobozuje princeznu a získává půl království, jinými slovy hrdinský čin, osvobození vězněné ženy a závrtný triumf, patří mezi základní mužské erotické představy. Ženy na druhé straně mnohdy ve svých představách touží být dobývány, vysvobozovány, rozveselovány. Princezna tak představuje milovanou ženu, je to „jen spravedlivé zhodnocení nebo vyjádření ženiny erotické důstojnosti a milostného kultu, který jí náleží ve stadiu námluv.“ (Čapek 1984: 123) Je-li žena princeznou, je muž hrdinou a dobyvatelem. V dnešním uspěchaném světě je možná tato paralela příběhu z pohádky a ze života trochu zastřená, ale stále patrná.

Popelka je také princeznou. Každá pokorná žena podle Čapka zasluhuje usednout na trůn, každá je vzácnou květinou, kterou ale musí svět teprve objevit. Její víra ve vlastní schopnosti a „metafyzická spravedlnost pohádek“ jí k tomu dopomůžou. (srov. Čapek 1984: 124)

Zakletý je také postavou méně pohádkovou, než se na první pohled zdá. Lidé nejsou zakleti do kamene nebo do žáby, ale můžou být vězněni v nedokonalém těle, ve špatné životní situaci, v nedůstojném postavení. Tajné přání být vysvobozen a mít se lépe je z Čapkova pohledu „ten zakletý v nás“. (Čapek 1984: 124)

Personifikované zlo v pohádkách, jako jsou zlí čarodějové, draci či jiní, má svůj původ rovněž v lidském životě. V naivním lidském jednání je zakořeněna potřeba soustředit veškeré zlo, obavy a nenávist na jednoho či více určitých nositelů. Přijmout zlo jako životní nutnost je podle Čapka výrazem rezignace. Naivní pohled na zlé věci je pohádkám i našemu skutečnému životu společný. (srov. Čapek 1984: 124-125)

Typickou postavou z pohádek je i chytrák; pod různými názvy se s ním setkáme v pohádkách u všech národů. Často vystupuje vedle epického hrdiny a pro své taškařice, pro svou drzost a bystrý úsudek, který mnohdy jemu pomůže, ale druhým uškodí, bývá obdivován. I tato postava má kořeny ve skutečném životě: každého z nás někdy dodatečně napadá, co mohl nebo měl říci lépe, aby se tak vyvlekl z nepříjemné situace. Pohádky o chytrolínovi tuto lidskou zkušenost anekdoticky kompenzují. (srov. Čapek 1984: 125-126)

Poslední zmiňovaná osoba v Čapkově studii je hloupý Honza, který – ať je jaký chce – nakonec jako slepý k houslím ke štěstí díky „vyšší spravedlnosti“ pohádek přece přijde. I my v takové štěstí, kterého by se nám dostalo bez vlastního přičinění, doufáme a potká-li nás, jsme na vážkách, zda se nám to jenom nezdá. V takových chvílích jsme podle Čapka každý hloupým Honzou. (srov. Čapek 1984: 126)

3.3 Shrnutí

Rozbor Proppovy studie a studie Karla Čapka odlišné chápání žánru pohádky jasně neprokázal. Oba autoři se v zásadě shodují na pohádkovém syžetu: Čapek sice neuvádí, čím pohádka začíná (Propp na tomto místě jasně hovoří o škůdcovství či nedostatku), další vývoj pohádky – přes dobrodružství, překonávání překážek až ke šťastnému konci – je v pozorování obou autorů velmi podobný.

Čapek nevyděluje kouzelné pohádky jako zvláštní druh, proto z jeho pohledu nemusí pohádka nějaký magický prvek obsahovat. Ve svých studiích k pohádkovým motivům a

osobnostem dokázal, že tyto často mají svůj původ ve skutečném životě a nepochází tak úplně z říše fantazie. Pohádku tak nelze podle Čapka definovat podle jejích motivů, ale podle původu a funkce. V tomto přístupu se tak odlišuje od Proppa, který pohádku naopak podle jednotlivých motivů (které nazývá funkcemi) definuje.

Teoretické studie Karla Čapka k pohádce a pohádkovým motivům vycházejí z jeho sběratelských zkušeností a vyzdvihují to, co je pohádkám na celém světě společné. Zabývají se však pohádkami lidovými. Nenabízejí nám pohled na Čapkův postup při tvorbě vlastních pohádek, naznačují nicméně jeden důležitý aspekt: Pohádka je primárně vyprávění, ze kterého se s vynálezem knihtisku jeho kouzlo ztrácí. Jak uvidíme v následující kapitole, snaží se Čapek v jazyku svých pohádek o návrat do doby před knihtiskem.

4. Čapkovy pohádky pod drobnohledem

Jako autor a redaktor se Čapek věnoval pohádkám od konce 10. let 20. století po začátek let 30. Co ho však k vlastnímu psaní přivedlo, byly zážitky z raného dětství. Jeho matka, Božena Čapková, totiž v době, kdy rodina žila v Úpici, pracovala v místním odboru Ústřední matice školské a sbírala a sepisovala pro Národopisnou výstavu lidové písně, pověsti a pohádky tohoto kraje. Podle vzpomínek Josefa Čapka byly chvíle, kdy se u Čapků scházeli babky a dědečkové z okolních vesnic, aby vyprávěli, rozprávěli a zpívali, pro všechny tři děti nezapomenutelné. Okolí jejich domova nabývalo ve vyprávěních starců na neobyčejnosti: „místa, která jsme znali, zabydlovala se pro nás bájnými bytostmi – a všechno to byla pravda pravdoucí, vždyť ti, kterým se ty neuvěřitelné věci přihodily, byli tu i uváděni jménem.“ (cit. podle Vlašínová 1988: 139) Některé prvky z těchto lidových rozprávek a z pohádek, které mu vyprávěla také babička Helena Novotná, Karel Čapek ve svých pohádkách zvětšil.

V následujících kapitolách se budeme věnovat Čapkovým pohádkám podrobněji, a to z hlediska užitých motivů i z hlediska stylistického.

4.1 Motivika Čapkových pohádek

4.1.1 Odlehlost

Ve svých teoretických úvahách o lidových pohádkách zmínil Karel Čapek motiv odlehlosti jako jeden ze základních motivů, který je snad všem pohádkám společný. Příběhy se odehrávají kdysi dávno, kdesi v dalekých krajích a hrdiny jsou lidé okrajových sociálních vrstev, tedy buď lidé královského rodu, nebo naopak tuláci, poustevníci apod.

Čapek jako by se ve své vlastní pohádkové tvorbě snažil čtenáři, potažmo posluchači, co nejvíce přiblížit: Většinu svých pohádek umístil do Podkrkonoší, do míst, která jsou reálná a která tak můžeme navštívit (pokud se odvážíme – co kdybychom třeba náhodou potkali havlovického nebo hronovského vodníka? nebo pokračovatele strašného Lotranda v horách Brendách?). Některé z pohádek, *Pohádka ptačí* a *Velká policejní pohádka*, se odehrávají dokonce v hlavním městě Praze. Vycestuje-li hrdina za hranice vlasti, pokaždé se vrátí (např. vlaštovka z Ameriky v *Pohádce ptačí*, drvoštěp ze sultánství solimánského ve *Velké pohádce doktorské*).

Časová vzdálenost, kdy se děj příběhu odehrává, je rovněž minimalizována: Čapek nepracuje zpravidla s formulemi „bylo nebylo“ či „před dávnými a dávnými časy“, ale snaží se vyprávět příběhy, které se staly pamětníkům. Vyprávění jsou tak často zasazena do doby, kdy žil Čapkův pradědeček (a ještě kousek před ní v *Druhé loupežnické pohádce*), dědeček

(*Pohádka psí*) nebo tatínek (*Pohádka vodnická*), popřípadě děj vyprávění zasazuje do přítomnosti, jako v *Pohádce ptačí* či *Velké policejní pohádce*. Do některých pohádek vkládá Čapek i menší vyprávění, která se tradují podle všeho dlouhé věky, například příběh karlštejnského havrana, který „je už sto let starý a slyšel to od svého dědečka, kterému to říkal jeho pradědeček, který to měl od prastrýčka své babičky z mamínčiny strany“ v *Pohádce ptačí* o tom, jak se ptáci naučili létat. (Čapek 1959: 86) Nicméně v *Pohádce o začarovaném tulákovi* nebo v *Pohádce tulácké* se autor formuli „byl jednou jeden“ nevyhýbá a v pohádce *O šťastném chalupníkově* nebo ve *Velké kočičí pohádce* udání času, byť nicneříkající, chybí zcela: Namísto něj čteme na začátku pohádky jednoduše „Tož abych řekl pravdu, tak ten chalupník, Jíra se jmenoval a měl chalupu v Maršově [...]“ (Čapek 1959: 17) a „V zemi Taškářů panoval král, a můžeme říci, že panoval šťastně, protože, to muselo být, všichni poddaní ho poslouchali ochotně a s láskou.“ (Čapek 1959: 23)

4.1.2 Hrdinové

Sociální odlehlost byla třetím typem distance, kterou Čapek u lidových pohádek identifikoval. (srov. Čapek 1984: 102) Princové a tuláci, tito hrdinové na opačných pólech společenské hierarchie, u Čapka ustupují. Do popředí se dostávají lidé obyčejní, a nadpřirozené bytosti, pokud se vyskytnou, jsou značně polidštěny.

Přesto i princezny u Čapka najdeme. Nejsou to ale princezny s nosánkem nahoru, nedostupné a zpupné: autor na jejich postavách ukazuje, že i taková princezna je jenom člověk. Princezna z *Velké kočičí pohádky* je ještě dítě, u kterého se princeznovské manýry dosud nestihly vyvinout, a je to dítě jako každé jiné – i ona se rozpláče, když si rozbije koleno: „Seděla na schodech a plakala – kdyby to nebyla princezna, řekli bychom, že křičela na celé kolo.“ (Čapek 1959: 23) Princezna Zubejda, neduživá to dcera sultána Solimána z *Velké pohádky doktorské* (přesněji z pohádky *O princezně solimánské*, která je do rámce *Velké pohádky doktorské* vložena), když jí pod nos zavoní dřevorubcův chleba s tvarohem, nedbaje etikety sedne na hromadu dříví „s plnou papulou, má od tvarohu vousy od ucha k uchu a krmí se s takovou chutí jako nikdy dosud.“ (Čapek 1959: 203)

Také tuláci a loupežníci jsou v Čapkových pohádkách přítomni, nejsou to však tuláci hledající, kde by co ukradli, koho by přechytračili nebo komu ublížili, aby se sami měli dobře. Němý tulák z pohádky *O začarovaném tulákovi* je pokorný dědeček, snášející životní útrapy tak, jak přijdou. Ač mu lidé pro jeho nuzný zjev kolikrát ani kůrku chleba nedají, krvavý vlkodlak hospodského Jíry jeho dobrotu vycítí: „Ale dědeček se docela nic nebojí a šourá se

k boudě; a ten zlý vlkodlak pěkně vstane, zamete trochu ocasem a pustí dědu do své teplé boudy.“ (Čapek 1959: 11) Tuláku Františku Královi z *Pohádky tulácké* sice trochu té vychytralosti upřít nemůžeme, i on je ale poctivost sama, jak sám říká: „Co jsem živ, nevzal jsem nikde nikomu ani padavče. To už je taková nátura.“ (Čapek 1959: 139) Na loupežníku Lotrandovi juniorovi z *Druhé loupežnické pohádky*, kterého otec, strašný Lotrando z Brend, poslal do benediktýnského kláštera na učení a na smrtelné posteli po něm chce, aby převzal jeho živnost, vidíme, že poctivost a loupežnická živnost nejdou dohromady. Čapek zde kupodivu ústy převora nakonec nabízí Lotrandovi zaměstnání, které snad ani on sám nepovažuje za úplně čestné:³⁵ „Ale abys vyhověl přísaze, kterou jsi dal svému pantátovi, budeš přepadat lidi dál, ale v úplné počestnosti. Najmeš si mejto, budeš číhat u silnice, a když tamtudy někdo pojede, vystoupíš na něj a budeš žádat dva krejcary mejta.“ (Čapek 1959: 127) Mladý loupežník v závěru pohádky po letech vybírání mýta zapomene veškerou svou zdvořilost, což Čapkovi poslouží jako morální výtku všem Lotrandovým následovníkům, kteří „vám s největší ochotou vynadají, i když nemají proč. A to by nemělo být.“ (Čapek 1959: 128)

Z nadpřirozených osob vystupují v pohádkách rusalky (a to rusalky psí i „běžné“), vodníci, kouzelníci, skřítki (pražští a poštovní), sedmihlavá saň Mulhacenská a do saně zakletá princezna Amina a Hejkal z lesa na Krákorce. Všechny jsou ale značným způsobem polidštěné, lidské společnosti se nevyhýbají – některé, jako např. rusalky se do ní dokonce včleňují, zanechaly tančení na palouku, a jak říká ve *Velké pohádce doktorské* (přesněji v do ní zařazené pohádce s názvem *Případ s rusalkami*) úpický doktor, odešly k filmu: „Hrají a tancují pro film a za to dostanou peněz jako plev a celý svět se na ně dívá – inu, je to náramná sláva, slečno. Všechny rusalky a víly se už dávno daly k filmu a všichni vílové a rusalové taky, jak by smet.“ (Čapek 1959: 215)

Do kategorie nadpřirozených hrdinů bychom mohli zahrnout i antropomorfizovaná zvířata, která mají v Čapkových pohádkách nezastupitelné místo – vždyť jsou jim věnovány i celé pohádky (ať už celá *Pohádka ptačí*, nebo vyprávění psí víly zařazené do *Pohádky psí*). Ve *Velké policejní pohádce* dokonce zastihneme zvířata, která s lidmi mluví, jako například drzou veverku, která obsadila příbytek skřítky Padrholce a vysvětluje své počínání strážníku

³⁵ Otázka Čapkova pohledu na výběr mýta není předmětem této práce, přesto se autorka při čtení převorovy rady neubránila pocitu, že by používání silnic mělo zůstat nezaplatněno.

Halaburdovi: „Pane strážníku, prosím vás, nezatýkejte mě! Já jsem se tady u pana Padrholce jenom schovala, protože přšlo a do mého kvartýru teče.“ (Čapek 1959: 149)

Zmiňovali jsme už výše lokální ukotvení Čapkových pohádek v Podkrkonoší a Praze. Nejsou to ale jen místa z dětství, která autor ve svých pohádkách vzpomíná, jsou tu i skutečné osoby z nejbližšího rodinného kruhu. V *Pohádce psi* tak můžeme potkat celou řadu osob Čapkovi blízkých: dědečka a babičku Novotné, rodiče Čapkovy maminky – i s některými jejich zvyky a povahovými rysy, jako bylo dědečkovy vysedávání v hospodách a babiččina svatá trpělivost (srov. Vlašínová 1988: 140). Dále jejich psa Voříška, koně Ferdu a Žanku i kočího Šulitku. Lékaři z *Velké pohádky doktorské* jsou určeni rovněž přesně podle města, odkud pocházejí. Postava doktora z Úpice přitom nápadně připomíná Čapkova tatínka, a to podle rady, kterou dává nachladlému havlovickému vodníkovi: „[...] v té studené vodě se vám to revma jen pohorší. To víte, staré kosti chtějí teplo. [...] Slyšel jste někdy o horkých pramenech? [...] v Teplicích a v Píšťanech a ledaskde jinde, jenže jsou hluboko pod zemí. A ty horké prameny, abyste věděl, jsou stvořeny právě pro staré revmatické vodníky. Vy se jednoduše v takovém horkém zřídle usadíte jakožto hastrman horkovodní a budete si při tom kurýrovat revma.“ (Čapek 1959: 209-2011) Havlovický vodník se nakonec usazuje na Slovensku a jak je známo, Čapkův otec, lékař Antonín Čapek, v Trenčianských Teplicích na Slovensku od roku 1912 působil jako lázeňský lékař. (srov. Buriánek 1988: 23)

Ještě jednu důležitou skupinu osob jsme na tomto místě nejmenovali, a to postavy různých soudobých profesí, kterým Čapek ve svých pohádkách tak skládá hold, snad pro jejich potřebnou práci, snad pro lásku a nasazení, se kterým ji vykonávají. Celá pohádka je tak věnována policejním strážníkům (*Velká policejní pohádka*), doktorům (*Velká pohádka doktorská*) a poštovním úředníkům (*Pohádka pošťácká*), ale setkáme se i s „detektívy“, se soudcem, šoférem či drvoštěpem.

4.1.3 Kouzelné prvky

Už tím, že Čapek zasazuje své pohádky do krajiny dětství, případně do jiných míst v Čechách, a uvádí na scénu jak své prapředky, tak i „obyčejné lidi“, dává tušit, že pro velké čáry a kouzla nebude v jeho pohádkách místo. A skutečně: s čarovným prstenem, proutkem, se zaklínadly, která promění člověka v kámen, se ani v jedné z pohádek nesetkáme. Namísto velkých čar a zázraků tu Čapek pracuje s všedními věcmi, které v sobě snad – pokud tomu uvěříme a pokud dostatečně chceme – špetku kouzelnosti přece jen mají.

Zázraky se v Čapkových pohádkách dějí jakoby zásahem shůry, jako například v pohádce *O začarovaném tulákovi* nebo *O šťastném chalupníkově*. V té první se setkáváme se sudičkami, které němému tulákovi věští nalezení pokladu. Jak se ale nakonec ukáže, oním pokladem je prozření, které díky dědečkovu popelu zasáhne všechny, kteří ve své chamtivosti a ziskuchtivosti chtěli poklad získat sami pro sebe: „Tak opravdu našli největší poklad tam, kde byl dědeček tulák pochován, ve vlastních očích a v jejich dobrém pohledu.“ (Čapek 1959: 14) Nešťastný chalupník Jíra z druhé pohádky je ve své nouzi přesvědčen, že se mu děje velká křivda, když všichni mají a on nic. Pán Bůh jeho nářky nakonec vyslyší a slíbí mu splnit tři přání, která však Jíra v alkoholovém opojení promarní. Uvědomí si ale, že svou šanci dostal, zařekne se a začne poctivě pracovat: „[...] a protože si hleděl svého, vedlo se mu líp, třebaže se nestal v Maršově starostou, ani neměl gramofon nebo automobil. Ale nuž se šesti železky si koupil a užíval ho šťastně až do smrti.“ (Čapek 1959: 20)

V *Pohádce tulácké* se setkáváme se „začarovaným“ kloboukem, který uteče svému pánovi a procestuje půl světa. A přeci je tu hned logické vysvětlení: „Najednou zafoukl vítr, shodil tomu pánovi klobouk a už jej kutálel po ulici.“ (Čapek 1959: 133) Prvky nadpřirozena nese až vyprávění majitele, který po návratu z honby za kloboukem líčí, co všechno jeho klobouk na své cestě natropil: „V Chudobě se dovím, že můj klobouk tam vypil sklenici vody, koupil si hůl a pak sedl do vlaku a jel do Svídnice. To se rozumí, já jedu za ním. Ve Svídnici klobouk, nezbeda, přenocoval v jednom hotelu, ani nezaplatil účet a pak odejel, neznámo kam. Po delším pátrání jsem se dozvěděl, že chodí po Krakově a dokonce že se tam chce oženit s jednou vdovou.“ (Čapek 1959: 137) Počinání nezbedného klobouku však můžeme vysvětlit tak, že si nešťastný majitel všechny jeho příhody vymyslel.

Pomineme-li vysvobození zakleté, pyšné princezny Aminy panem Trutinou ve *Velké policejní pohádce*, najdeme snad prvek z nejkouzelnějších v *Pohádce poštácké*. Je jím hra v karty, kterou se baví poštovní skřítkové po práci. Nejedná se totiž v jejich případě o normální hrací karty: skřítky hrají s dopisy. Jejich (nadpřirozené) schopnosti jim umožňují poznat, co v kterém dopise stojí napsáno, aniž by ho museli otevřít. Podle obsahu potom jednotlivé listy získávají na váze: „Nejnižší karta, [...] tak zvaná sedmička neboli minelka, to jsou takové ty dopisy, ve kterých si lidi něco nalhávají a předstírají.“ [...] „A ta nejvyšší karta neboli eso, [...] to je takové psaníčko, kterým dává člověk tomu druhému celé své srdce. To je karta, která přebije čili přetrumfne všechny ostatní.“ (Čapek 1959: 175-176) Pan Kolbaba, listonoš, se skřítky mariáš hrát nemůže, protože není s to obsah dopisu rozpoznat.

Jak ze skromného výčtu vidíme, je v Čapkových pohádkách kouzelných prvků jako šafránu. Nejsou to motivy, co Čapek z lidových pohádek do své vlastní pohádkové tvorby převzal. Celkové zcivilnění jeho příběhů, zaktuálnění, zevšednění umožňuje Čapkovi uvést na scénu civilizační prvky a životní postoje jeho doby. Jeho pohádky jsou tak zbaveny osudové závažnosti a nadosobní platnosti, protože se vždy jedná o konkrétní příběhy.³⁶

4.2 Styl moderní autorské pohádky Karla Čapka

Neutuchající oblíbenost Čapkových pohádek je jasným dokladem jejich výjimečnosti. Domníváme se, že jejich přitažlivost pro malé i velké spočívá především v jazykovém zpracování. Jak již bylo citováno výše, nebyla Čapkova práce s jazykem jeho pohádek spontánní hrou, nýbrž „zodpovědně promyšleným uměleckým činem“. (Vlašínová 1988: 135) Autor psal své příběhy s přesvědčením (založeném na pozorování), že děti milují slova a lační po nich. Dětská literatura by tak měla mít „ten nejbohatší a nejkypřejší jazyk“, měla by „dát dětem co nejvíce slov, představ a schopnosti vyjadřovat se“, protože „slova jsou myšlenky, celý duševní fond“. (Čapek 1960: 98) Tedy čím větší slovní zásobu si osvojíme, tím více myšlenek jí můžeme vyjádřit a tím bohatšími se staneme. Že autor svému záměru dostál, uvidíme v následujících oddílech.

4.2.1 Především povídání

Nejcharakterističtější znakem Čapkových pohádek je bezpochyby styl, jakým jsou napsány: je to vypravování, povídání – přesně v souladu s jeho slovy ve studii *K teorii pohádky* („Pohádka totiž není původně literatura; pohádka je povídání.“ Čapek 1984: 104).³⁷ Podobně jako lidové pohádky staví tedy i pohádky Karla Čapka na formě ústního vyprávění, a to jak po stránce jazykové, tak po stránce kompoziční.

Autor pracuje s dlouhými souvětími, jednotlivé motivy volně přiřazuje, zcela přirozeně, beze spěchu. Často ve svých pohádkách odbočuje od hlavní dějové linky, ať už vkládá pouhé osvětlení nebo dokreslení některého jevu (např. několika dalšími větami rozvádí, jak že to uměl Voříšek z *Pohádky psí štěkat*), či celé nové vyprávění (např. historky doktorů před samou operací kouzelníka Magiáše ve *Velké pohádce doktorské*). Každé vložené vyprávění je však jasně ohraničeno, jak na začátku, tak na konci – např. vyprávění jednotlivých strážníků

³⁶ srov. CHALOUPEK, O. a kol. *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež*. Praha: 1985, s. 64

³⁷ srov. Mukařovský (1948: 343-344), Buriánek (1988: 221)

při noční službě: „A teď nám, pane Halaburde, povídej, co je nového v tvém rajónu a v jakých případech jsi ve jménu zákona zakročil.“ [pan Halaburd se ujímá slova] „Dnes v noci toho mnoho nebylo [...]“ [a zakončuje] „A to je, lidičky, všechno, co jsem téhle noci viděl.“ (Čapek 1959: 147-149) S přiřazováním motivů a vkládáním menších vyprávění souvisí i cyklická kompozice u některých pohádek.³⁸

Vypravěčská situace je v pohádkách navozena buď přímo, předpokládá se jako danost a v textu se projevuje prostřednictvím navázání kontaktu mezi vypravěčem a posluchačem. V takových případech se autor na recipienty (na děti, jimž jsou pohádky určeny) obrací přímým oslovením, v některých případech s použitím slovesného výrazu ve druhé osobě plurálu, dokreslující důvěrnost oslovení: „A vidíte, kluci, on to ten Jíra opravdu vydržel [...]“. (Čapek 1959: 20); „Nu ale, děti, přísaha je přísaha [...]“. (Čapek 1959: 26); „Víte, co je to pískat kudlu?“ (Čapek 1959: 131), příkladů by se našlo mnoho. Na své dětské posluchače se vypravěč na několika místech i jakoby náhle rozpomíná, většinou když odbočil z hlavní dějové linky a nechal se unést vyprávěním jiného příběhu: „Pro pána, děti, vždyť my jsme při tom povídání málem zapomněli na kouzelníka Magiáše!“ (Čapek 1959: 215) Oslovení dětí v průběhu vyprávění slouží Čapkovi mimo jiné k udržení posluchačovy pozornosti. (srov. Vlašínová 1988: 138) Nezačíná-li vyprávění přímo, je v Čapkových pohádkách často vytvořen rámec, do něhož se jednotlivá vyprávění vkládají (např. vyprávění střízlíka o vrabci z Dejvic a sejkorky o vlaštovce, která se jela podívat do Ameriky v *Pohádce ptačí*, vyprávění hastrmanů v *Pohádce vodnické*). Takový rámec je v souladu s jeho postřehy týkajícími se dlouhé pohádky: dlouhá pohádka baví posluchače po celou dobu, má tolik odboček a oklik, kolik se vypravěči zlíbí a vytváří spojením různých pohádkových vyprávění trochu zmatený děj, což ale není ke škodě. Především v těchto rámcových pohádkách zřetelně pozorujeme, jak se Čapek oddává „své zálibě ve vypravování, své rozkošnické zálibě v povídání“. (srov. Buriánek 1988: 221)

4.2.2 Jazyková stránka a vybavenost

Výše jsme již zmínili Čapkův názor na jazykovou vybavenost literatury pro děti: Čapek klade důraz na bohatství a kyprost, aby tak byla uspokojena dětská touha po nových slovech. Již ve svých teoretických studiích Karel Čapek smekl před Slovem, kterým dokáže člověk popsat nejen všednodenní skutečnost, ale i smyšlenky, rodící se v jeho fantazii. Svobodně se

³⁸ srov. Mukařovský (1948: 345)

Slovo může podle něj rozvíjet jedině v pohádce, neboť ta neskýtá žádná omezení, ale právě naopak – nabízí možnost jich užít nezávisle na skutečných předmětech a dějích. (srov. Vařejková 1994: 5)

Čapek je ve svých pohádkách jazykově velmi vynalézavý a snaží se využít co nejvíce možností, které mu český jazyk, který tak miloval a obdivoval,³⁹ nabízí. Není na tomto místě neopodstatněné zmínit, kde se jeho záliba v jazyce vzala. Podle Opelíka (2008: 232) zastával Čapek názor, že jazyk, který slyšíme jako děti doma, je „mocným individuálním činitelem jazykově rozrůžňujícím“. Jazyk, se kterým se děti později setkají ve škole, je víceméně normalizovaný a konvenční, a nabízí tak omezené, nepřiliš rozmanité možnosti rozvoje. To, na čem dítě vyrůstá, má tak nezastupitelnou úlohu v rozvoji jeho osobnosti a pohledu na svět. V Čapkově jazykovém vývoji sehrál důležitou roli otec – působil jako venkovský lékař, zároveň byl ale činný ve veřejném životě (dělal předsedu ochotnickému souboru, psal slavnostní proslovy a skládal básně), a především měl obsáhlou knihovnu, kterou bratři Čapkové potají pročítali. (srov. Opelík 2008: 232) Kromě otce byla pro Čapkovo jazykové formování důležitá i mluva jeho babičky: ne snad pro nářeční charakter, nýbrž pro jadrnost, vynalézavost a vtípnost, zkratka pro lidovost. (srov. Opelík 2008: 234) A právě babiččin lidový jazyk zaznívá z Čapkových pohádek nejzřetelněji.

Lidovost se tak projevuje nejen v drobných výslovnostních a pravopisných odchylkách (např. „štíně“, „detektýv“, „sejkorka“, „hnedle“), ale i v použití expresivních výrazů (např. „chlapisko“, „tuzince rád“) a celé řadě nadávek, které Čapek s oblibou shlukuje v dlouhou řadu synonym (např. „ty ancikriste, ty arcilotře, ty Babinský, ty bandyto, ty Barnabáši, ty bašibozuku“ a tak pokračuje v *Druhé loupežnické pohádce* až po písmeno Ž). Osoby v pohádkách používají hovorovou až obecnou češtinu, ke které se místy uchýlí i vypravěč, řeč má spád a co je třeba, je vždy bez větších okolků řečeno.

V promluvách jednajících osob (a zvířat) Čapek dokázal stylizovat jejich jazyk do podoby, která nese výrazné rysy jejich povahy, vychování, zaměstnání či druhu, hovoříme-li o zvířatech. Postavy tak před našimi zraky vystupují mnohem reálněji. Jak říká Vařejková (1994: 9), jiný je cvrkot ptáků, mudrování vodníků, jiný je jazyk policejních strážníků i doktorů. Přitom všechny ovlivňuje jejich rozdílná životní zkušenost, stereotypy i slovník,

³⁹ V jeho esejí *Chvála řeči české*, uveřejněné v *Marsyovi*, čteme: „A ještě musím pochválit tebe, tebe, česká řeči, jazyku z nejtěžších mezi všemi, jazyku z nejbohatších všemi významy a odstíny, řeči nejdokonalejší, nejcitlivější, nekadencovanější ze všech řečí, které znám nebo jsem slyšel mluvit. Chtěl bych umět napsat vše, co dovedeš vyjádřit; chtěl bych užít aspoň jedinkrát všech krásných, určitých, živoucích slov, která jsou v tobě.“ (Čapek 1984: 188)

typický pro to které povolání. Nejzřetelněji snad tento rys vystupuje v *Pohádce ptačí*, kdy můžeme při správném přednesu jednotlivé pěvce zdařile imitovat, jako například vrabce („Vím, vím, vím [...]. Už abych lít, kde bych něco štíp, štíp, štíp, aby bylo co jíst, víd’?“) nebo holuba („Jen smrdí, jen smrdí [...]. Zatrápený život, brr! Raději praštit tou rachotou, člověče! Co já se nakroužím a navrkám, a co za tu práci mám? Ani hrstku zrní. To jsou hrozné poměry.“ Čapek 1959: 81), a v *Druhé loupežnické pohádce*, kdy se mladý Lotrando se svým vychováním z benediktýnského kláštera pokouší loupit („Prosím vás, pane, co nejsnažněji, [...] abyste se nepolekal. Já jsem totiž loupežník, strašný Lotrando z Brend.“ Čapek 1959: 122). Policejní strážníky dokresluje slovník používající výrazy jako „rajón“, „jménem zákona“, „legitimujte se“, „komisariát“ a „policejní direkce“, doktory z *Velké pohádky doktorské příhody s nemocnými z jejich vlastní praxe*.

Povahové rysy ale dokázal Čapek vyjádřit i jinak, a to s použitím mluvících jmen v pohádce *Jak detektivové kouzelníka honili*, včleněné do *Velké kočičí pohádky*. Setkáváme se tu tak s detektivy policejního prezidenta země Taškářů Všetečkou, Všudybylem a Vševědem, kterým přijíždějí z ciziny na pomoc „lživý Ital Signor Mazzani, veselý tlustý Holand’an Mynheer Valijse, slovanský obr bá’uška Jakolev a zasmušilý, nemluvný Skot Mister Neverley.“ (Čapek 1959: 36) Tušíme tak, že Ital nebude jen lživý, ale i mazaný, že tlustý Holand’an je tak tlustý, že se sotva valí, že slovanský detektiv se bije jako lev a Skot není jenom zasmušilý, ale i nevrlý. Jejich promluvy pak zmíněné povahové rysy vhodně dokreslují.

Hromadění synonym je hojně používaným prvkem, s kratším či delším výčtem se setkáme téměř v každé pohádce. Nejedná se přitom vždy o rozsáhlou řadu nadávek, i když tento druh enumerace synonym je velmi častý: najdeme ho ve *Velké kočičí pohádce* (kdy pes Buffino spílá zlodějíčkovi), v *Druhé loupežnické pohádce* (kdy přepadená žena ve voze nadává mladému Lotrandovi od A do Ž), v *Tulácké pohádce* (kde nejde tolik o nadávky jako o různá hanlivá jména, kterými lidé tuláka Františka Krále častovali) a v *Pohádce pošťácké* (v níž pan Kolbaba, listonoš hledající celý rok slečnu Mařenku, které by doručil psaní, vyčíňuje „trumberovi“ Frantíkovi, že podal psaní bez adresy). Řada synonym zdůrazňuje i utrpení vlaštovky, která se v *Pohádce ptačí* snaží hasit v zobáčku vápno (zde jde vlastně o množství neotřelých a originálních citoslovcí), a saně Mulhacénské z *Velké policejní pohádky*, když jí pražští strážníci lijí do všech sedmi tlam vodu (jedná se o slovesa popisující, co to s takovým drakem udělá, když se ho někdo snaží uhasit). Všechny tyto (a další nejmenované) příklady seskupování synonym a podobných výrazů používá autor za účelem zdůraznění daného jevu.

Další příklady jazykového humoru Karla Čapka nebudeme více řadit do skupin. Zmiňme však, že v jeho pohádkách najdeme víc humoru než v kterémkoli jiném díle. Jak poznamenává Vlašínová (1988: 140), Čapek pracuje s různými druhy komična, v jeho pohádkách se ale setkáváme s humorem „v čiré základní podobě“, a to jak s jazykovou, tak situační komikou. Hájková (1988: 263) Čapkův humor popisuje podrobněji: Situační komika podle ní buď vyplývá z děje (Lotrandův příběh ve *Druhé loupežnické pohádce*), rodí se z (nečekaného) vpádu zázračna do reality (psí rusalky v *Pohádce psí*), nebo sloučením obou typů, jako v *Pohádce poštácké*. V závislosti na věku a čtenářské vyspělosti tak Čapkovy pohádky umožňují několikeré čtenářské vnímání. Kromě vysloveného humoru, pokračuje Hájková, vyvolává u děl Karla Čapka úsměv na tváři i jeho mnohdy originální pohled a především jeho jazykové nadání samo o sobě.

4.2.3 Výchovný prvek

Pohádky Karla Čapka nejsou pouhými pohádkami, to by nebyl Karel Čapek. Stejně jako se v nich snaží obohatit slovní zásobu malých recipientů, rozšiřuje zároveň i jejich vědomosti a z celkového vyznění tohoto díla je patrné, že se z nich snaží dobrým příkladem vychovat slušného člověka. Tuto Čapkovu snahu trefně popsal Opelík (2009: 76): „[...] Čapek spisovatel oplýval vlastnostmi, které charakterizují právě děti a na které děti neomylně slyší: zvědavostí, hravostí a jazykovou tvořivostí. Čapka fascinovala nekonečná rozmanitost světa a ‚krásné bohatství života‘ a celé jeho spisovatelství neslo se nakonec úkolem nedopustit jejich zúžení nebo zánik.“

Podíváme-li se blíže na vzdělávání dětí v Čapkových pohádkách, zjistíme, že je v podstatě trojího druhu: na několika místech Čapek vysvětluje dětem neznámé pojmy (například „Detektív, děti, to je pán, který je ve službách tajné policie a je oblečen jako každý jiný člověk, jenom že je vždycky za něco přestrojen, aby ho nikdo nepoznal. A detektív na všechno přijde, všechno nalezne, každého dohoní, všechno dovede a nebojí se ničeho.“ Čapek 1959: 35-36), v příběhu *Kterak slavný Sidney Hall kouzelníka chytil*, zařazeného do *Velké kočičí pohádky*, poutavě popisuje nejrozumnější místa na světě (např. „Indie, hoši, to je země veliká a zvláštní. Když na to přijde, je tam tak horko, že je tam i voda načisto suchá a musí se polévat, aby se nevypařila.“ Čapek 1959: 50), a ve třetím typu, který je plně v režii jeho vlastní fantazie, vysvětluje na bázi krátkých příběhů například, proč psi hrabou (*Pohádka psí*), kdo naučil ptáky létat (*Pohádka ptačí*) a proč už voda není němá (*Pohádka vodnická*).

Čapkovo humorné vyprávění je vyprávění s filozofickým podtextem. Jak píše Buriánek, Čapkovy pohádky „nesou vždycky dost závažný a obecný význam ideový a morální, mají poslání životní a vlastně stále aktuální.“ (Buriánek 1988: 222) Hodnocení správného a špatného lidského počínání je v Čapkových pohádkách jednoznačné. Pokud pohádka rovnou nekončí dobře, jako např. *Druhá loupežnická pohádka*, dozvíme se v závěru, že „by to nemělo být.“ Nenacházíme zde boj dobra se zlem, jak ho známe z tradičních pohádek, místo toho vystupují v pohádkách lidé se špatnými a nebezpečnými lidskými vlastnostmi, jako je chamtivost, sobectví, lakota a schopnost bez mrknutí brvy odsoudit člověka na smrt, pokud z toho číší vlastní prospěch nebo pokud pojmem podezření (*Pohádka tulácká*). Jednání bez rozmyslu, které by mohlo vést k poškození druhého člověka, tak Čapek odsuzuje. Zamyslíme-li se nad postavami Čapkových pohádek, uvědomíme si, že se tito „obyčejní lidé“ nezřídka ocitají v „neobyčejných situacích“, jednají ovšem vždy promyšleně a s chladnou hlavou, neukvapují se ve svých soudech. Nejvíce přichází rozvážné jednání ke slovu ve *Velké policejní pohádce* (strážník Vokoun draka nejdřív vyzve, aby se legitimoval) a v *Pohádce poštácké* (když se poštovní úředníci radí, co s nenadepsaným dopisem).

Ve svých příbězích Čapek akcentuje kvality jako je lidství, ochota pomoci člověku či zvířeti v nouzi, smysl pro jiné než materiální hodnoty a úřední povinnosti. Ochotně se tak ujme dědeček hřejivého klubíčka v *Pohádce psi*, pan Trutina dráčete Aminy ve *Velké policejní pohádce*, když vidí, jak je celá nešťastná z toho, že ji nikdo nechce („[...] nechtěli tu saň chovat ti jedni ani ti druhí a chudák saň nevěděla, čím vlastně je; to ji tak mrzelo, že přestala žrát, hlavně její třetí, pátá a sedmá hlava.“ Čapek 1959: 163), zodpovědně se ujme pan Kolbaba v *Pohádce poštácké* psaníčka bez adresy, aby snad slečna Mařenka nebo pan Frantík ze žalu neumřeli. O některých lidských vlastnostech se Čapek zmiňuje s trpkým povzdechem, možná s nádechem rezignace (např. o věrnosti, která nám chybí – i když za to vlastně sami nemůžeme: když Bůh tvořil na psí přání člověka, přinesli psi nejružnější kosti, jen ne psí, a proto má člověk vlastnosti všech možných zvířat, jen psí věrnost ne). Ovšem lidskost, ta je u Čapka imanentní: v každém vlídném slově, v každém správném rozhodnutí, ale i jen tak, mezi řádky v každé pohádce.

Rozebrali jsme v předchozí kapitole motivy i styl Čapkových pohádek. Pocity, které jeho pohádky vyvolávají, jsou ryze subjektivní záležitostí. Přesto jim zde věnujme zmínku: Pohádky Karla Čapka ve své celkové idylické atmosféře navozují pocit hřejivého bezpečí, neboť v Čapkově pohádkovém světě neexistuje hrozba zla zvenčí a zlí lidé jsou nakonec

napravení. Laskavost a ochota vzájemně si pomáhat, která je zde všudypřítomná, nám dává naději, že z pohádkového světa můžeme učinit realitu, budeme-li dostatečně chtít.

Závěr

Sledovali jsme v naší práci Čapkovy pohádky v kontextu dobovém i v kontextu jeho tvorby 20. let. Zbývá na tomto místě určit, v čem tedy spočívá jejich netradičnost.

Čapkovy pohádky jsou pohádky umělé, autorské, a jak jsme shledali výše, hranice autorské tvorby jsou otevřené a umělá pohádka tak nemusí zdaleka splňovat nároky, které klademe na pohádky lidové. Karlu Čapkovi je lidová tvorba inspirací, jak sám přiznává, a ve své tvorbě pro děti uplatňuje některé její skladební principy. Styčnými body Čapkova pojetí s tradičním je šťastný konec (všech pohádek až na jedinou), zachování postavy vypravěče a některých motivů, které však jsou značně modifikovány (nadpřirozené osoby a mluvící zvířata jsou značně polidštěny a většinou bez kouzelných schopností). Absence kouzelného prvku však není na závalu, neboť jak Čapek ve svých teoretických studiích poznamenal, existuje celá řada lidových pohádek, tradovaných odnepaměti, které žádný kouzelný prvek nemají a přesto se mezi pohádky řadí (např. Hloupý Honza).

Netradičních prvků je v Čapkových pohádkách řada. Tradiční pohádkový syžet, jak ho definoval Propp (tedy děj odvíjející se od počáteční nepříznivé okolnosti přes její vyřešení až k dobrému konci), Čapek nedodržuje vždy, neboť v některých případech dává přednost volnému vypravování (*Pohádka psí, Pohádka vodnická*). Místní, časovou a sociální odlehlost, kterou Karel Čapek identifikoval jako společný prvek snad všem lidovým pohádkám světa, ve svých pohádkách zcela ruší. Děj se odehrává povětšinou v krajině jeho dětství, za časů jeho prapředků, hrdinové jsou převážně obyčejní lidé. Vyskytne-li se princezna, popisuje ji autor jako člověka z masa a kostí, pracuje-li s kouzelnými postavami, polidšťuje je a zbavuje je nadpřirozených schopností. Tím, že na scénu přivádí lidi běžných profesí, látku aktualizuje a přibližuje ji člověku své doby.

Se zaktuálněním souvisí i obměna slovníku, se kterým Čapek pracuje: vyhýbá se zavedeným formulím typu „bylo nebylo“, používá jadrného obecného jazyka, množství jazykových hříček, řad synonym, neotřelých přirovnání. V souladu s přesvědčením, že pohádka je především vyprávění, stylizuje své pohádky do formy skutečného vyprávění: navazuje kontakt s recipientem přímým oslovením a ujišťováním, používá dlouhých souvětí a dějových odboček. Čapkova pohádka je úsměvná, na první pohled idylická, podpovrchově však apeluje na recipienty, na jejich (a obecně lidské) morální hodnoty.

Tedy ano, Čapkovy pohádky jsou pohádkami tradičními, neboť končí dobře, a jsou pohádkami netradičními, neboť v nich Čapek ze stylistického, jazykového hlediska výrazným

způsobem vybočuje z tradičního schématu klasických pohádek, přibližujíc tak své pohádky vyprávěním (u kmenového ohně), čímž podle jeho názoru především jsou.

Seznam použité literatury

Primární literatura

ČAPEK, K. *Devatero pohádek, dvě navíc a ještě jedna od Josefa Čapka jako přívazek*.

Vyd. 1. Praha: SNDK, 1959.

ČAPEK, K. *Krakatit*. Vyd. 20., v EMG 1. Praha: Euromedia Group, 2005. ISBN 80-86938-32-8.

ČAPEK, K. Marsyas čili Na okraj literatury. In: ČAPEK, K. *Spisy XIII. Marsyas. Jak se co dělá*. Vyd. Marsya 5., Jak se co dělá 9., v tomto celku 1. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 7-188.

ČAPEK, K. *Poznámky k tvorbě*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1960.

Sekundární literatura

BURIÁNEK, F. *Karel Čapek*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1988.

HÁJKOVÁ, A. Čapkův humor. In: VLAŠÍN, Š. a kol. *Kniha o Čapkovi. Kolektivní monografie*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 252-272.

HORÁLEK, K. Folklórní prvky v Čapkově Krakatitu. In: *Folklór a světová literatura*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1979, s. 94-110.

CHALOUPKA, O. a kol. *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež*. Vyd. 1. Praha: Albatros, 1985.

CHALOUPKA, O., VORÁČEK, J. *Kontury české literatury pro děti a mládež od začátku 19. století po současnost*. Vyd. 2. Praha: Albatros, 1984.

MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Vyd. 1. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.

MUKAŘOVSKÝ, J., ed. *Dějiny české literatury IV*. Vyd. 1. Praha: Victoria publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3.

MUKAŘOVSKÝ, J. Vývoj Čapkovy prózy. In: MUKAŘOVSKÝ, J. *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý. K vývoji české poesie a prózy*. Vyd. 2., doplněné, ve Svobodě 1. Praha: Svoboda, 1948, s. 325-356.

MUKAŘOVSKÝ, J. O Karlu Čapkovi a jeho Krakatitu. In: ČAPEK, K. *Krakatit*. Vyd. 13., v NK 1. Praha: SNKLHU, 1958, s. 307-331.

MUKAŘOVSKÝ, J. Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka. In: MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z poetiky*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1982, s. 738-762.

OPELÍK, J. *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívazek*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2008. ISBN 978-80-7215-356-5.

OPELÍK, J. Větším i velkým dětem. In: ČAPEK, K. *Dášeňka čili Život štěněte*. Vyd. 26., v KK 2. Praha: Euromedia Group, 2009, s. 73-78. ISBN 978-80-242-2614-9.

PROPP, V. J. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Vyd. 2. Jinočany: Nakladatelství H&H Vyšehradská, 2008. ISBN 987-80-7319-085-9.

ŠMAHELOVÁ, H. *Návraty a proměny. Literární adaptace lidových pohádek*. Vyd. 1. Praha: Albatros, 1989.

ŠMAHELOVÁ, H. *Počátky kritického myšlení o české literatuře I*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 1999. ISBN 80-85899-64-7.

ŠMAHELOVÁ, H. Dětství, kniha pro děti a avantgarda. In: VOJVODÍK, J., WIENDL, J., eds. *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta: Togga, 2011, s. 105-121. ISBN 978-80-7308-332-8 (Univerzita Karlova v Praze), 978-80-87258-56-9 (Togga).

VAŘEJKOVÁ, V. *Pohádky Karla Čapka*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1994. ISBN 80-210-0932-2.

VLAŠÍNOVÁ, D. Cesta k dětskému čtenáři. In: VLAŠÍN, Š. a kol. *Kniha o Čapkovi. Kolektivní monografie*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 130-147.